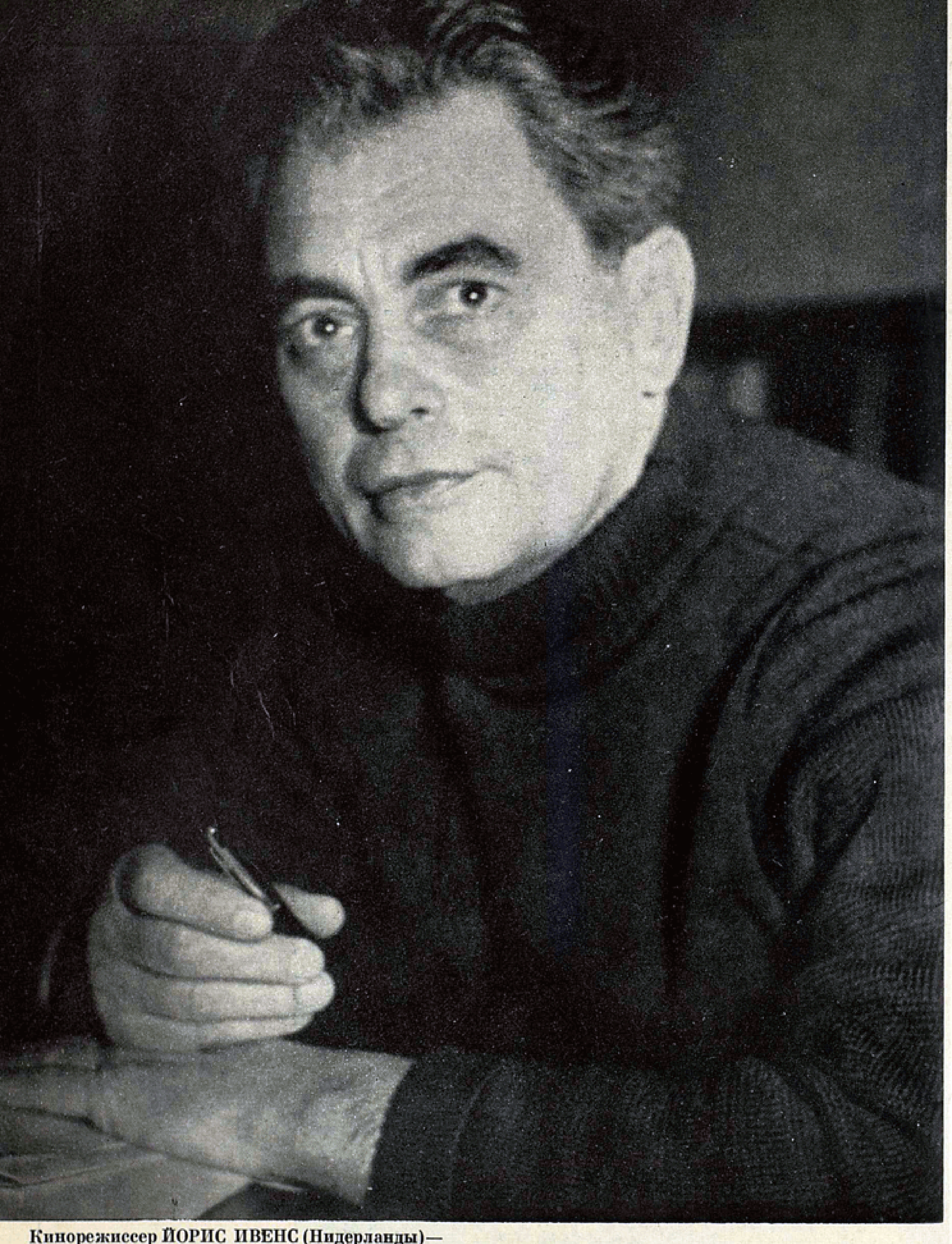
искусство КИНО

6 1968





Кинорежиссер ЙОРИС ИВЕНС (Нидерланды) — лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Обложка А. А. Семенова

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
Т. С. Зиновьева

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

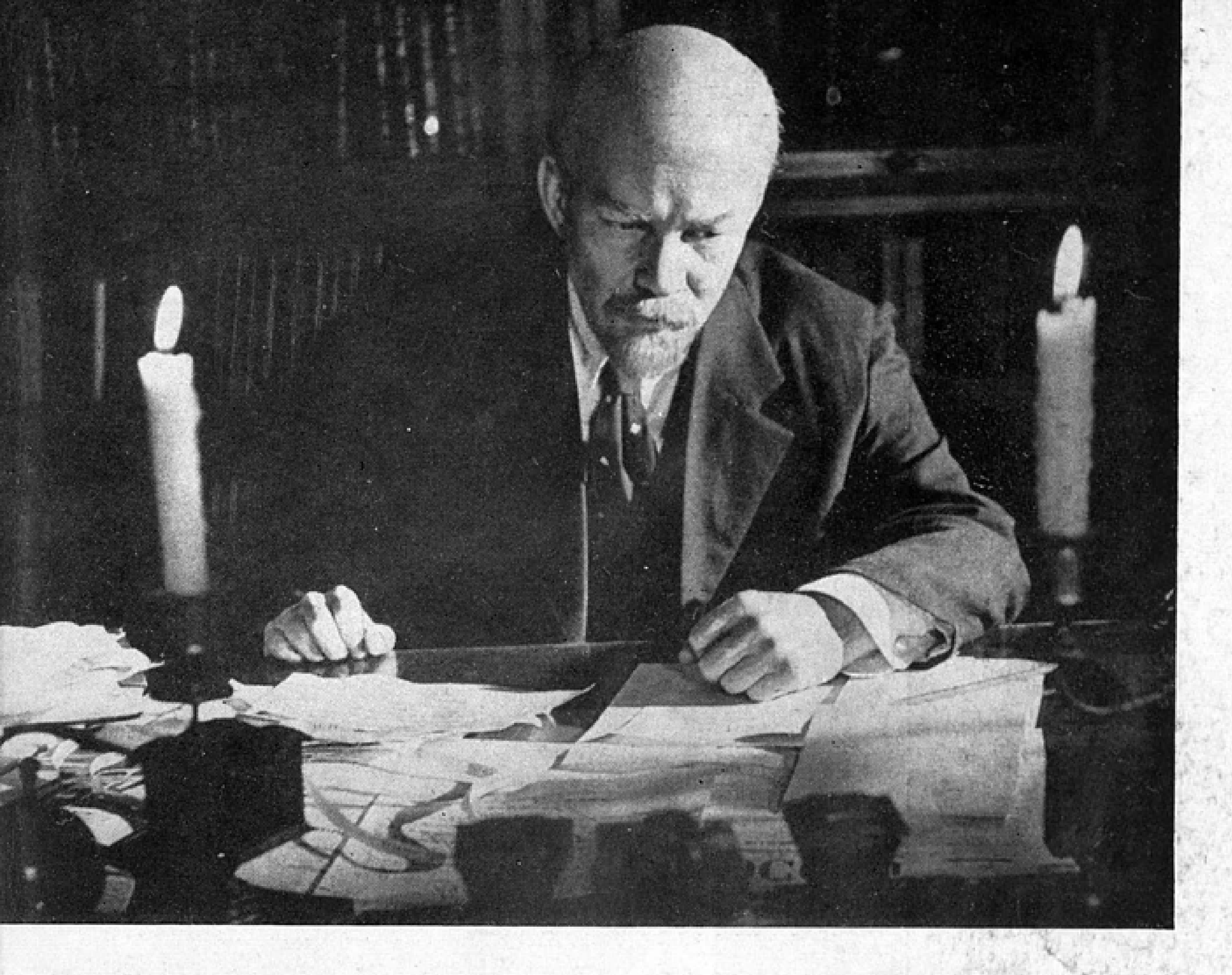
На первой странице обложки — рабочий момент съемок фильма «Красная палатка»: Клаудиа Кардинале (в роли медсестры) и Э. Марцевич (в роли Мальмгрена). Постановка М. Калатозова

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 1-51-02-72
А06337. Подписано к печати 20/V 1968 г.
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$. Печатных листов 11,75 (условных листов 13,75)
Тираж 32 350 экз. Заказ 2408
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105



К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Фильму «Шестое июля» (сценарий М. Шатрова, постановка Ю. Карасика) можно безошибочно предсказать большую кинематографическую судьбу. Глубоко современный по мысли и мастерству, фильм вместе с тем возвращает нас к традициям революционного советского кинематографа, которые нам безмерно дороги.

В манере, близкой к документальной, во всем соблюдая историческую правду, авторы фильма рассказывают об одном дне трудного 1918 года. О 6-м июля.

А за хроникой событий дня встают героические и драматические события целой эпохи. Гражданская война, голод, разруха, интервенция, опасные провокации, мятеж в Ярославле, мятеж эсеров в Москве...

И в центре всей жизни молодой Республики Советов — вопрос о Брестском мире.

Или тяжкий, унизительный, но такой необходимый народу мир — или гибель Советской власти! Такова была дилемма. Так понимали значение создавшейся ситуации Ленин, большевики.

В картине «Шестое июля» в роли Владимира Ильича Ленина выступает Ю. Каюров. Этот талантливый актер сумел передать мудрость, ясность и силу революционной мысли, трезвую вдумчивость вождя революции, раскрыть его постоянную заботу об истинных интересах и нуждах народа. Не повторяя предшествующих актерских достижений, Ю. Каюров продолжил то, что было создано в советской кинематографии ранее, и внес новую, индивидуальную краску в образ Ленина на экране.

«Шестое июля» — интересный, значительный шаг в развитии Ленинианы!

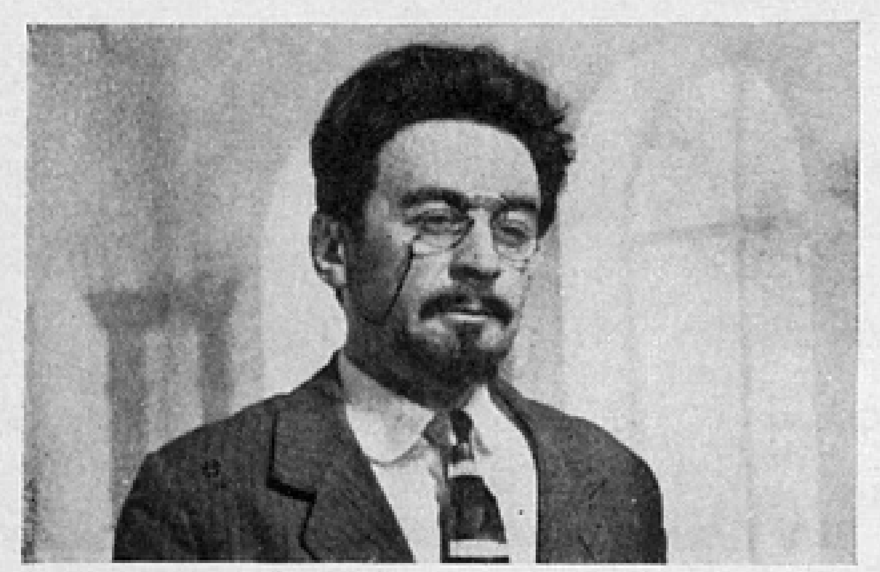
5й ВО
СОВЕТО
КРАС.-АР

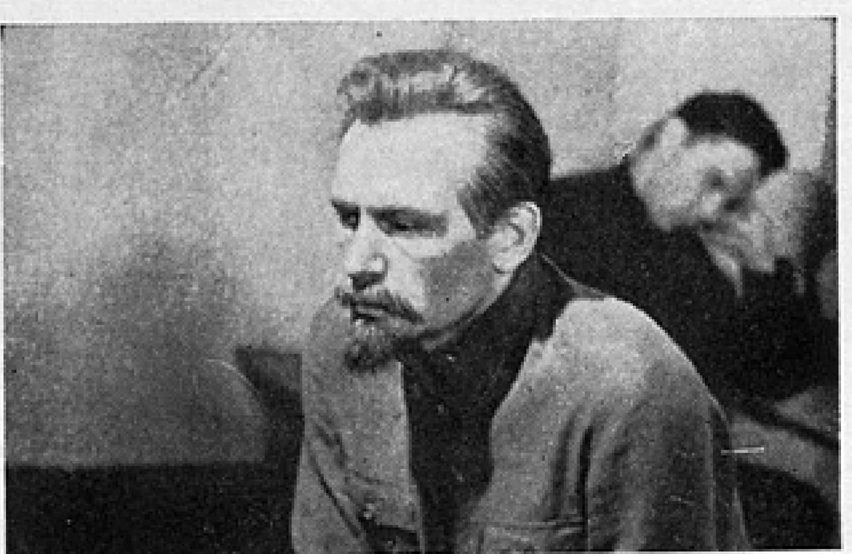


«Шестое июля». Сценарий М. Шатрова. Постановка Ю. Карасика. Оператор М. Суслов. Художник Б. Бланк. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Беневольская. Редакторы А. Пудалов, Н. Боярова. «Мосфильм», 1968.

В роли Владимира Ильича Ленина — Ю. Каюров

В ролях: Свердлов — В. Татосов, Дзержинский — В. Лановой, Чичерин — Б. Рыжухин, Бонч-Бруевич — Г. Куликов, Подвойский — В. Самойлов





К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР обсудил ход подготовки к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Напомним нашему читателю, что в последние годы на экраны был выпущен ряд художественных фильмов, рассказывающих о жизни и деятельности В. И. Ленина. Среди них «Ленин в Польше», «Синяя тетрадь», «Сердце матери», «Верность матери» и другие. Около десяти документальных и научно-популярных фильмов из цикла Лениниана.

К сожалению, не все из созданных фильмов оказались на уровне положенного в их основу исторического материала.

Сейчас студии активизировали работу по подготовке и созданию кинопроизведений, рассказывающих не только о разных этапах биографии великого вождя, но и о победе ленинских идей в сегодняшней жизни.

«Мосфильм» завершает съемки фильма «Шестое июля» (автор сценария М. Шатров, режиссер Ю. Карасик) о подавлении мятежа левых эсеров, о победе ленинской политики мира. Здесь же готовится сценарий по мотивам пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты».

На студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького ведется работа над сценарием о прорыве экономической блокады в первые годы Советской власти — «Тысяча паровозов для Ленина» (авторы сценария В. Соловьев, Ю. Клепиков, В. Семичев).

Студия «Ленфильм» заключила договор с Е. Драбкиной на сценарий по ее роману «Черные сухари».

Центральные и республиканские студии заняты подготовкой сценариев к запуску в 1969 году. Это будут произведения о В. И. Ленине как организаторе Вооруженных Сил Советской республики, о строительстве первой советской электростанции, о претворении в жизнь ленинской национальной политики, о международном коммунистическом движении и т. д.

В этом году Комитет по кинематографии проведет закрытые конкурсы среди наиболее опытных, талантливых писателей и кинодраматургов на лучший сценарий фильма о жизни и деятельности В. И. Ленина и на лучший сценарий фильма о современном этапе жизни советского народа.

В 1969 году предполагается завершить документальную Лениниану. Заключающий ее полнометражный фильм «Ленин и эпоха» (автор сценария Г. Фрадкин) должен дать яркую картину влияния ленинских идей на жизнь современного мира.

Большое внимание Комитет уделяет ретроспективе ленинских фильмов в предпраздничные дни. С этой целью организуется большая работа по восстановлению вышедших ранее художественных, документальных и научно-популярных картин, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина. Будет проведена повторная массовая печать копий.

Совместно с министерствами просвещения и высшего и среднего специального образования СССР разрабатываются программы фильмов ленинской тематики для учащихся школ и других учебных заведений, а также программы ленинских утренников для ребят.

Главное внимание Комитет уделил идейно-художественному уровню фильмов. «Лучше меньше, да лучше» — эти ленинские слова прозвучали на заседании Комитета, как призыв к художникам быть достойными великой темы.

Новые фильмы

«18 моих мальчишек»

«Три дня Виктора Чернышева»

«Евгений Урбанский»

«Язык животных»

„Вы что, верите в прогресс?“

А. Володин

«18 моих мальчишек». Сценарий В. Дягилева. Режиссер В. Гурьянов. Оператор Ю. Александров. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1967.

Эту картину прежде всего хочется подробно рассказать. Описать, что там слышится и видится, повторить, что там говорится. Это не повредит впечатлениям зрителей: она документальная, двухчастная, ее из-за несовершенной организации нашего кинопроката мало кому удастся увидеть. К тому же интриги в ней нет, и чем она кончается — не важно.

А начинают ее неравномерные звонкие удары то ли гонга, то ли молотка.

Потом — заводской отдел кадров. Кипы, груды, стены папок с личными делами. Инспектор — женщина в очках — беседует с молодым рабочим. Полувзрослый-полумальчишка, он сидит перед нею, двойственно усмехаясь.

— Вот, Виктор, получив все твои объяснения,— говорит женщина,— мы бы хотели знать, чем вызваны вот такие твои объяснения: ты что, стихи любишь?

— Да, очень (рассеянно, все равно, что сказать).

— Любишь? — усомнилась женщина.

— Нет, не люблю (можно и так).

— Нет так нет. Вот... в стихотворной форме ты написал объяснение... Вот ты написал:

Вчера я не был на работе,
Что ж, виноват — не спорю я.
Все дело в том, что месяц на исходе —
Работа кончилась, а больше нету вроде.

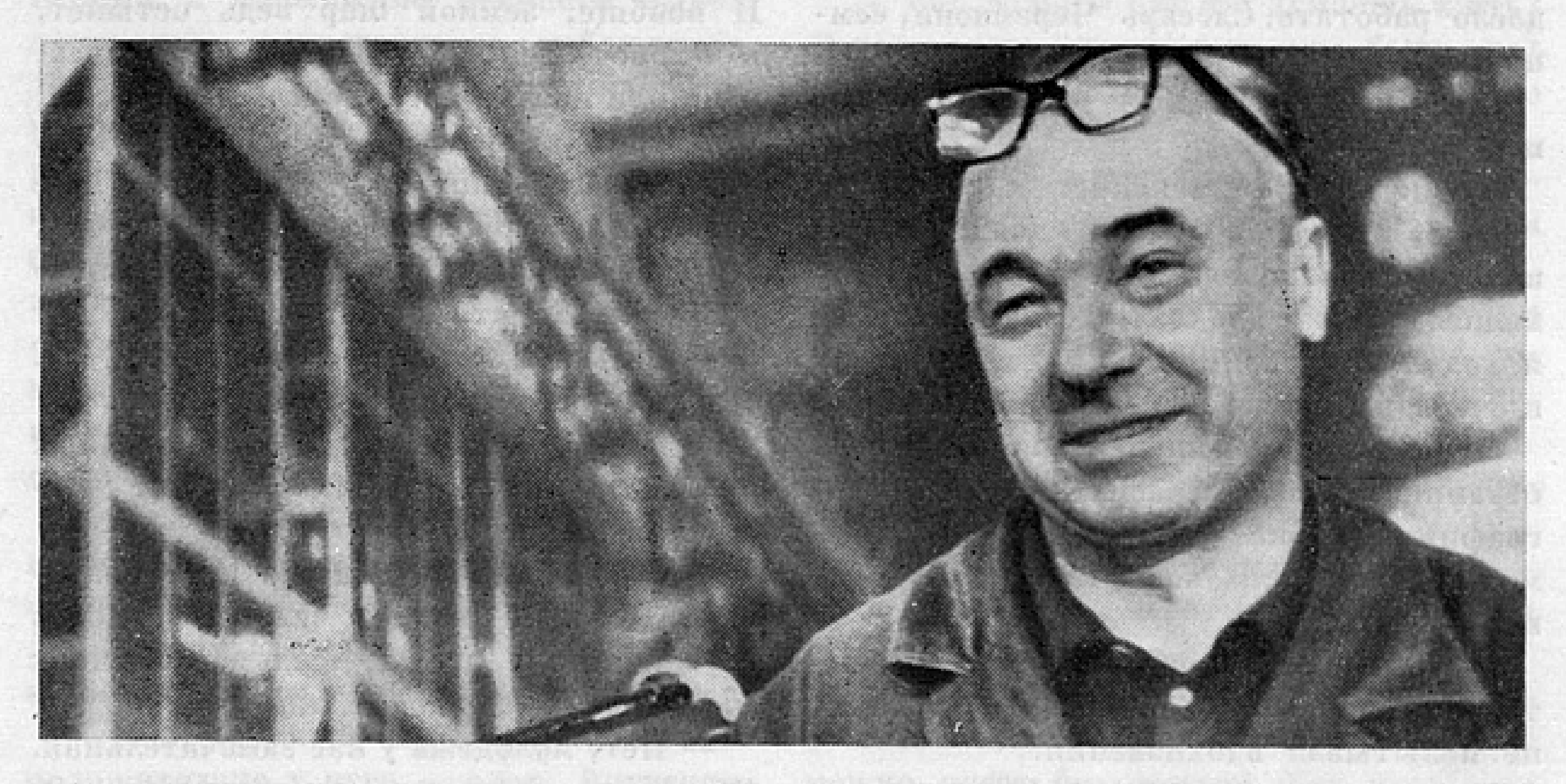
(Разумеется, уже ясно, что это снято скрытой камерой.)

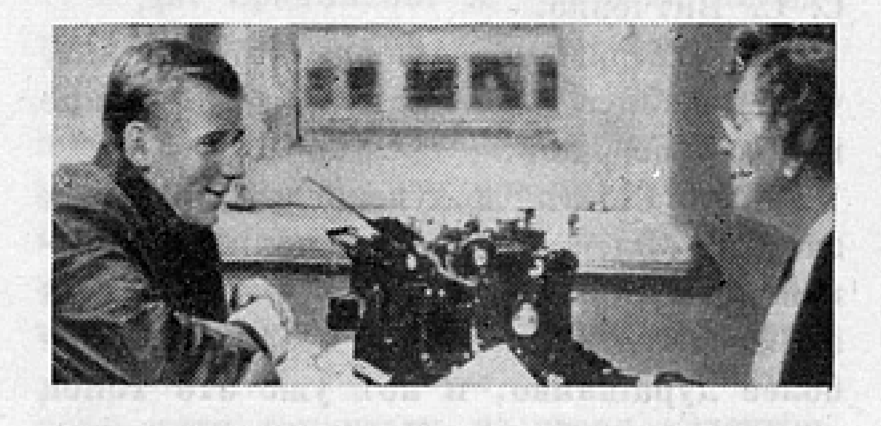
Папки с делами, груды папок, стены папок.

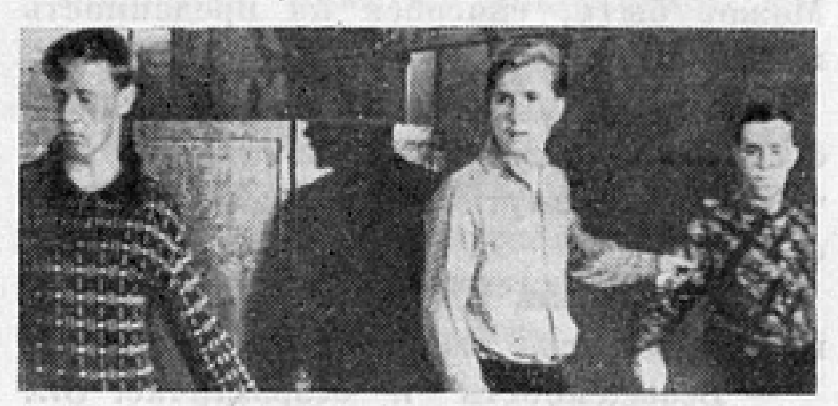
Другой полувзрослый рабочий дает кому-то объяснения:

— Я прогулял с шестого по двадцать шестое декабря по той причине, что на-

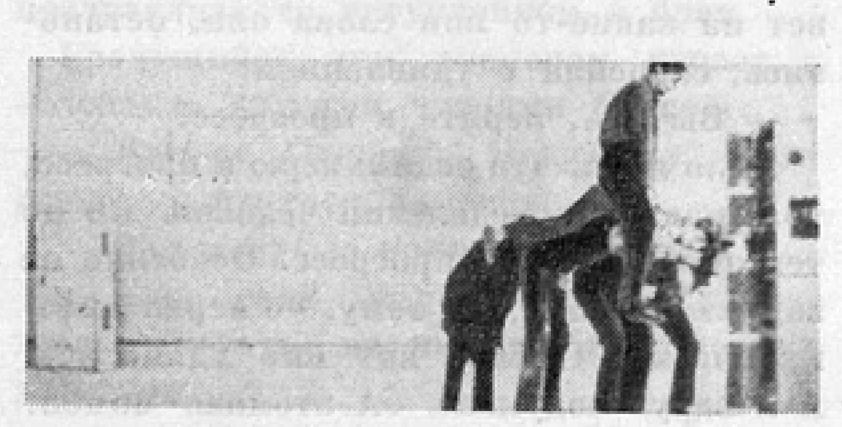
«18 моих мальчишек»











доело работать. Слесарь Черемисин, семнадцать лет.

Женщина со звоном молота ставит печать.

И еще одно объяснение:

— Я, Шестаков (19 лет), двадцать девятого и тридцатого апреля на работу не вышел, так как двадцать девятого апреля я ходил в магазин, а тридцатого стоял в очереди в женской парикмахерской.

Лупа женщины-инспектора бродит по страницам дела — графы, печати, фотография девушки «три на четыре». Возможно, той, для кого Шестаков стоял в парикмахерской.

— Третьего, четвертого, пятого, шестого мая не вышел на работу, так как не испытывал вдохновения.

Мы не видим Шестакова. И не увидим. Судя по всему, он иронист и нахал. Однако по собственному желанию покорился до самоуничижения девушке (женщине?). Может быть, способен на преданность и любовь.

Это не праздные домыслы: такие представления обязательно возникают в течение полуминутного заочного знакомства.

Наши мысли, однако, пресечет и направит в русло женщина-инспектор:

— Безыдейность и безразличие. О... безразличие, страшное безразличие.

...Однажды я ходил на лыжах вместе с девушкой-студенткой. По пути произошел по-зимнему бодрый разговор. В ответ на какие-то мои слова она, остановясь, спросила с удивлением:

— Вы что, верите в прогресс?

Было ясно, что если я верю в прогресс, то, значит, я недалекий человек. Но до тех пор я верил в прогресс. Особенно не задумывался на эту тему, но верил автоматически. Однако вот она удивилась, и я вдруг подумал: «А атомная бомба? И вообще, земной шар ведь остынет, и человечество, постепенно вырождаясь, рано или поздно погибнет!» Я сознался, что верил в прогресс. Перевоспитывать меня собеседница не стала, но мое убеждение заколебалось само по себе...

Но вернемся к фильму. Мы остановились на том, что женщина сказала:

— Безыдейность и безразличие. О... безразличие, страшное безразличие.

И в других фильмах и литературных произведениях то и дело говорят что-либо подобное.

Как бы в ответ на это простовато-поучительным тоном человека, долго служившего в армии, фильм «18 моих мальчишек» сообщает нам:

— Нет, молодежь у нас замечательная. Они очень грамотны, эрудированы, они ориентируются в делах, в жизни.

Говорит это немолодой круглоголовый человек. Это главный персонаж фильма С. С. Витченко.

Его утверждение отнюдь не означает, что начались полемика или внушение каких-либо идей.

Восемнадцать полувзрослых рабочих завода «Электросила» исполняют производственную гимнастику в цехе. Они занимаются этим сонно, дурашливо, все более дурашливо, и вот уже это танец маленьких лебедей. Две пожилые женщины делают зарядку как положено, а тут — какое-то хулиганство, правда, смешное.

— Первое время мне было с ними очень трудно, очень тяжело, — продолжает Витченко. — Только соберу всех, рассажу по рабочим местам, не успел оглянуться — все разбежались, никого нет...

Нет, это не означает вступления к истории о трудностях перевоспитания.

Сейчас в искусстве, мне кажется, происходит инфляция искусственных кон-

ценций и повышение ценности факта, документа, непредвзятого наблюдения. Не потому ли в последние годы на самых неожиданных киностудиях (Фрунзе, Кишинев, Ленинград) появляются новые по всему своему строю документальные фильмы? Оттого и художественный кинематограф начинает размежевываться, с одной стороны — прибиваясь к берегу непредвзятого наблюдения, с другой — к праздничным берегам сказки, притчи, гротеска.

...Далее заснят случай. К станку Бровина (один из восемнадцати) прилажен самодельный рычаг с пружиной.

—Значит, это нарушение правил техники безопасности,— недоволен контролер.

— Коля трудится творчески... Это очень положительно у него,— сказал Витченко.

— Ну и что?

— Он изыскивает резервы роста производительности труда.

— Да, правильно. А это надо немедленно, обязательно снимите это дело...

Витченко двадцать шесть лет прослужил в армии. Фотокадры, посвященные этому времени, сопровождает музыка из кинофильма «Золотой ключик» («Далеко, далеко, за морем...»). Степан Степанович как украинец, видимо, поэтичен.

— ...Когда офицеры узнали, что я хочу идти трудиться на завод «Электросила» слесарем, ну, некоторые из них говорили мне так: «Как это так идти работать полковнику слесарем? Да ты вроде нас всех позорить будешь». ...Я пошел в районный комитет партии, мне там сказали товарищи: «У нас есть вакантная работа руководителем университета культуры». Я от этой работы отказался...

А в отделе кадров женщина развивает беседу с рабочим, который предъявил объяснение в стихах.

— Вот дальше как ты думаешь жить? В твои годы, ты знаешь, что было, да? В твои годы люди защищали Советскую власть!

За окном строится дом. Девушки, укладывающие кирпич, едва видны снизу.

— В твои годы закрывали своим телом амбразуры, чтобы могли следующие товарищи пройти. Тебе смешно сейчас, я знаю.

Белые пролеты строящегося дома. Белые пролеты, арки, лестницы.

Едва ли парень подумает об этом — мы думаем за него: «А в мои годы строят такие дома».

— Ты понимаешь? Это тревожное положение. Это просто страшно. Ну как можно жить без мечты? Без какого-то стремления вперед, без ничего?..

Молодой рабочий, слабо усмехаясь — «на потом»,— поднялся, ушел.

Женщина горестно постукивает карандашиком — он отдается звонкими ударами гонга.

Существенное возражение на страхи и предчувствия — лица этих восемнадцати. Молодость и интеллигентность — что может быть обаятельней этого сочетания? Они интеллигентны, потому что оценивают явления окружающей жизни трезво, весело и самостоятельно.

—У меня серьезные претензии к Некрасову,— говорит Витченко,— кстати сказать, мы его в этом месяце будем поздравлять со вступлением в брак.

Брачущийся тем временем играет в «слона» с другими членами бригады.

— Вообще, значит, Некрасову надо серьезно взяться за себя...

— За жену! — поправляют его.

— ...за свой ум-разум, который еще, прямо сказать, на каждом шагу дышит детством.

Поучения и размышления полковника-слесаря не поражают неожиданностью. Да и сами мальчишки относятся к ним не без юмора. Однако трудно относиться с юмором к добросовестности, к доброте, к поступкам человека на пользу другим, во вред себе.

На свадьбе под самодельные электрогитары пели на потешный шуточный мотив:

— Ха! На переднем Стенька Разин,
обнявшись, сидит с княжной...

Но затем эта песня —

Волга, Волга, мать родная,
Волга русская река...—

переходит в мелодию без слов, уже несмешную. Она звучит так музыкально, серьезно и свободно, что я спросил режиссера: это кто озвучивал, кто пел? Оказалось, что это они и поют, они сами.

О чем эта картина — о том, как Степану Степановичу сначала было трудно с ними, а потом стало легко? Нет, и сначала было трудно, и теперь так же. Но что касается вопроса о том, верить ли в прогресс, то фильм каким-то косвенным образом об этом и говорит.

Разговор через десятилетие

М. Папава

«Три дня Виктора Чернышева». Сценарий Е. Григорьева. Постановка М. Осепьяна. Оператор М. Якович. Художник Б. Дуленков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор А. Голыженков. Редактор С. Рубинштейн. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1968.

Да, несомненно, он есть, он существует, он не выдуман, этот Виктор Чернышев, наш современник, как Егор Трубников или инженер Василий Губанов...

Возможно, что я не раз видел его. То ли выходящим из заводских ворот где-то на Красной Пресне. То ли на футбольном стадионе, где мы вместе болели за «Спартак». А может быть, он проходил мимо меня по московским улицам в группе парней-сверстников — несколько развинченной походкой, с гитарой...

Но я никогда не знал его в лицо. Нас разделяло сорок лет. Мы ходили рядом, но было так трудно пробиться к нему сквозь эту толщу времени. Это сделал Евгений Григорьев, молодой драматург, который сам еще совсем недавно стоял за станком, рядом вот с таким Витькой, и бегал с ним на перекур... И я верю его свидетельству.

Уже в предыдущей своей работе — в фильме «Наш дом», талантливо поставленном безвременно ушедшим от нас режиссером В. Прониным, — Григорьев, совсем еще молодой кинодраматург с удивительно точным знанием жизни и быта своих героев, описывал рабочую семью, как одну из незыблемых ячеек нашего советского общества. Сценарий не оставлял сомнений: писатель искренне любит своих героев, от школьника Сережки до главы семьи, старшего Иванова (блистательно сыгранного затем в картине Анатолием Папановым). Но это — строгая и взыскательная любовь, без скидок и уступок. Сценарий,

как и фильм, вовсе не идиллия, не пастораль на рабочую тему. В дружной, прекрасной семье Ивановых Григорьев видит и острые, сложные конфликты. Молодые ищут новых путей в жизни. Ищут по-своему, может быть, и ошибаясь, продолжая, но отнюдь не копируя путь старших... Это и радостно и горько временами. Но таков прекрасный закон нашей жизни, неизменно идущей вперед. А иначе застой, мертвечина... Повторение однажды усвоенных истин.

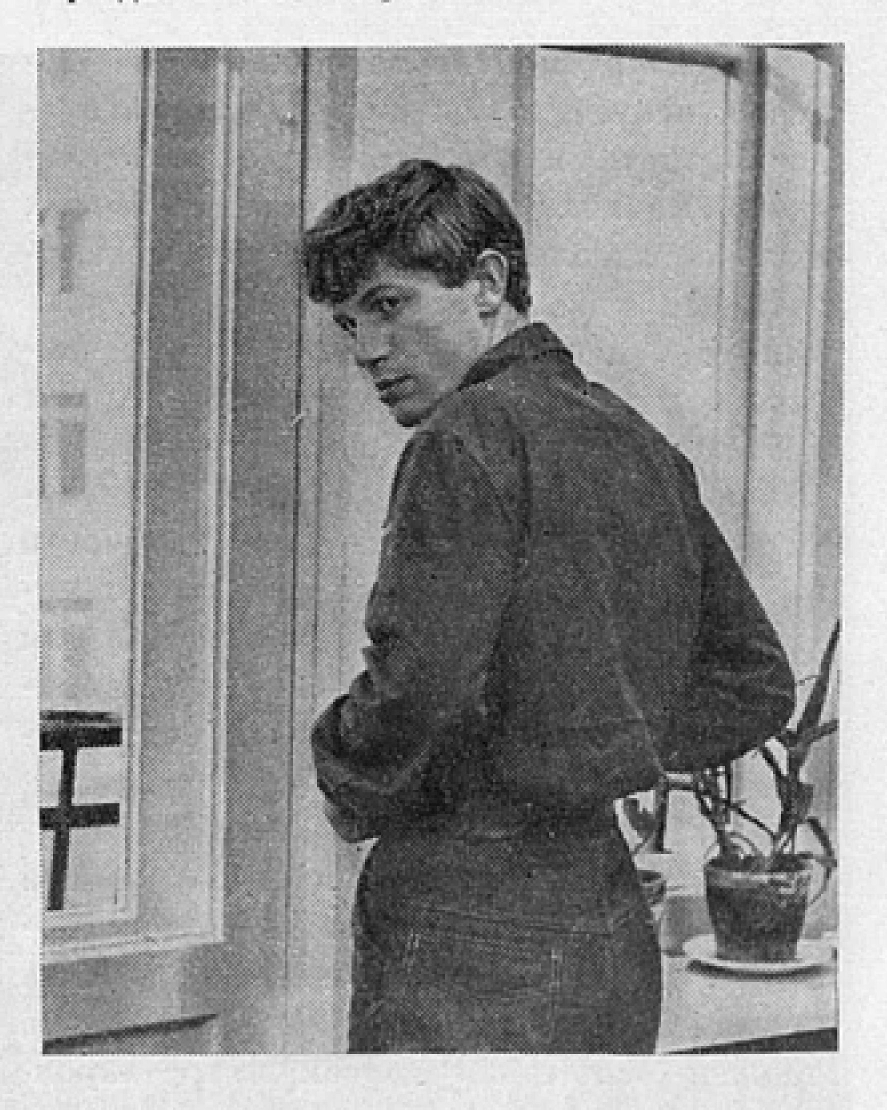
Важно заметить к тому же, что «Наш дом» Григорьева появился в те годы, когда всячески подчеркивалась прежде всего тема преемственности поколений, причем в этакой идиллической форме. Естественный и неизбежный процесс поисков молодежью своего лица, своих путей в жизни представлялся второстепенным... К счастью, фильму удалось сохранить сложность конфликта.

Я вспомнил предыдущий сценарий Григорьева, чтобы показать, как для него органична рабочая тема. Она не случайна в его творчестве. Его не интересуют изысканные профессиональные пасьянсы, которыми подчас грешат иные молодые кинодраматурги. Он наполнен своим жизненным материалом и готов поведать о нем со всей строгостью и страстью неуступчивого художника, который кровно заинтересован в наблюдаемых им жизненных явлениях.

Именно так, по-моему, и возникла его новая работа, сделанная в содружестве с молодым режиссером Марком Осепьяном.

«Три дня Виктора Чернышева» — фильм весьма своеобразный. Это фильм-исследование. Авторы не скрывают этого. Мало того, они откровенно подчеркивают избранную ими манеру в своеобразных надписях, оглавлениях очередного этапа их исследования. В серьезном и строгом поиске они не идут ни на какие зрелищные или сюжетные приманки. Отбирают только то, что необходимо для художественного анализа. Их фильм рассказал мне значительно больше, чем иные анкеты и первые опыты молодых социологов, только в последние годы всерьез заявивших о себе... В течение долгого времени над нами довлела сомнительная теория, что жизнь нужно показывать не столько такой, как она есть, сколько такой, «какой она должна быть». Именно в последние годы партия объявила решительную войну всяким произвольным субъективистским оценкам, призывая нас к строгому научному анализу как экономических, так и социальных явлений нашей жизни.

«Три дня Виктора Чернышева»



Иногда в оценках того или иного явления искусства мы не выходим за пределы чисто художественного, эстетического анализа. Фильм, о котором я пишу, вызывает желание прежде всего сравнивать его с реальностью жизни, спорить или соглашаться по существу показанных в нем жизненных явлений. И уже в этом я вижу большую заслугу художников. Есть в нем еще одна примечательная особенность, которой так часто не хватает иным нашим фильмам о молодежи. Это четкая, бескомпромиссная и ясная позиция авторов, предъявивших жестокий и справедливый счет своему герою...

Что же, Виктор Чернышев — это наиболее типичный образ нашей рабочей молодежи? Конечно, нет... Всякие попытки критиковать эту работу с таких позиций будут демагогичны. Я снова должен вспомнить совсем иные характеры, написанные Григорьевым в «Нашем доме». Все сыновья Ивановы, начиная с младшего Сережки и кончая старшим Николаем,— это характеры активные, действенные, ищущие. Это — личности!..

Справедливо желание увидеть в характерах советских людей прежде всего начало активное, созидающее, героическое. А как быть с теми, кто не дотягивается до этого эталона? Закрыть на них глаза? Отмахнуться? Конечно, нет! И вот пристальный взгляд писателя заметил фигуру, вызвавшую его законное беспокойство. И не так просто было разглядеть ее за всеми внешними, схожими приметами, сближавшими Виктора Чернышева с рядом других, совсем не похожих на него героев.

Герой рассказа Ю. Тынянова «Поручик Киже» появился в результате ошибки писаря. По дальнейшим разъяснениям он «арестант секретный — фигуры не имеет». Наш герой не долго пробыл арестантом после драки на улице. Однако в одной из лучших сцен фильма — в милиции — усталый и умный человек, допрашивавший его, с горечью убеждается, что Витька тоже «фигуры не имеет»... Как же это случилось? Почему не состоялась личность? Почему вместо нее некий странный вакуум, который может наполниться совершенно случайным содержанием?

Одно из объяснений этого явления можно найти опять-таки в предыдущем сценарии Григорьева «Наш дом», о котором я уже говорил. Одна из лучших сцен фильма, неизменно идущая под хохот и аплодисменты зрительного зала,— приход обеспокоенной учительницы в дом Ивановых. Оказывается, школьник Сережка Иванов не умеет мечтать. В школьном сочинении «Кем я хочу быть?» он вдруг написал, что с самого детства мечтает стать парикмахером. Старательная учительница искренне взволновалась этим прозаизмом Сережки. Почему не космонавтом, не летчиком, не подводником? Такого в ее практике еще не бывало. У мальчика нет крылатости?! В дальнейшем за это отсутствие «крылатости» отец готов выдрать Сережку. Раз положено мечтать, так мечтай. И не финти. Пиши сочинение, как пишут другие... Но Сережка не желает отвечать на вопрос с уже подразумевающимся ответом...

А вот Виктор Чернышев, не препираясь, выполнит все, что «положено». Отсидит на цеховом собрании, кросс пробежит в заводской команде, на картошку поедет. И пойдет хоронить незнакомого старого коммуниста с другого завода. Коли нужно — ладно! Витька и не сопротивляется сыплющимся на

«Три дня Виктора Чернышева»



него общественным поручениям и нагрузкам. Так спокойнее. И работает Виктор — ни хорошо, ни плохо. «Как все»— любимое присловие Витьки... Вот и плывет Виктор по течению. Спокойнее, хлопот меньше, думать не надо. Но при всем этом он сам остается в стороне.

Вот и на цеховом собрании. Он ведь видел безобразную сцену, разыгравшуюся между бригадиром и девушкой-технологом, но помалкивает. Что ему — больше всех надо? Молодой активист с ходу предлагает суровые, административные меры. Пожилой, с сединой человек, начальник цеха, с ним не согласен. Он обращается с тихими увещеваниями к ребятам... Но завтра выходной, скорее бы. Подняли руки, постановили, вынесли решение... Все — по форме. Но все по касательной. Точно отстояли молебен и скорее из церкви вон. А куда, собственно?

Отца Виктор и не помнит. Приехавший из деревни дядька настроен скептически по отношению к городу.

— Много вас... Тесно живете... Едут в метро, рядом стоят, молчат. Хоть бы слово сказали!..

Вспоминает он и некоего Митьку:

— Какой человек был... Лес чувствовал, какие ложки вырезал, рыбак! Приехал в город! Ну, и что?..

— Раз так плохо, пусть возвращается обратно ложки стругать... Митька ваш,— с иронией отвечает Виктор.

И только тут с горечью мы узнаем, что Митька этот — отец Чернышева... И сам Виктор растерялся, узнав, о ком шла речь. Да, не знает он отца. И не его, Витьки, вина в этом... Деревенские родственники, которых перечисляет дядя, не больше как тени детства для него. Не лишен, правда, Витька и добрых порывов. Провожая дядьку, он снимает вдруг свои ручные часы. Пусть будет подарок деду, которого и не видел он никогда в своей жизни...

А что видел? Двор, улицу... Мать всегда занята — трудилась все годы, вытягивая ребят. Сколько таких семей? Безотцовщина! Правда, сейчас в доме есть уже и старший мужчина — муж сестры.

— Пиво, говорят, подешевеет,— мечтательно говорит он, начиная день. Портрет лаконичный, но очень ясный.

Не ему же чему-то научить Виктора — мещанину среднего масштаба. Правда, мещанин тихий, в углу сидит, не высовывается.

А вот во дворе, среди друзей детства, вырастает уже мещанин жестокий, циничный, активный. Это Колька. Колька пытается расширить свое влияние среди ребят.

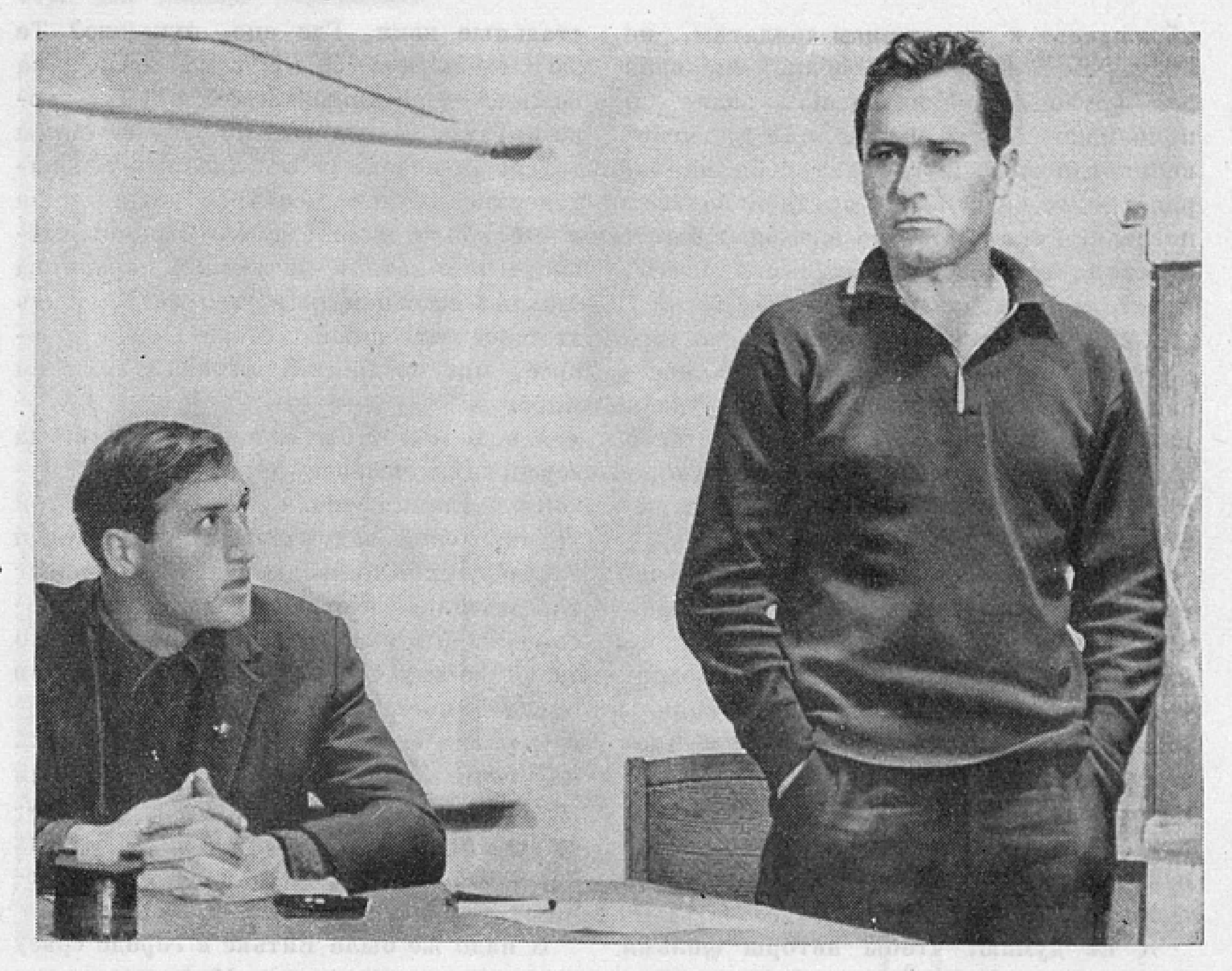
Он уверен, что в жизни надо только «словчить». Работа — она ведь для дураков. Он никому и ни во что не верит в своей дешевой философии цинизма. Но он активен, он хочет верховодить. Он — коновод в этом бессмысленном подпирании стен, в унылых прогулках. Если он почувствует у ребят какую-то стыдливость, что-то чистое, он обязательно захочет облить это грязью. Зачем? Для странного самоутверждения?

Так возникает эпизод с девчонкой, продавщицей из книжного магазина, о которой Колька рассказывает грязные небылицы. И обещает публично, об заклад, подтвердить это... Витька, пожалуй, не с ним. Но и не очень против... Он не додумал ни себя, ни своих отношений с жизнью, ни даже с Колькой.

А для Петра, который тоже рос рядом с ним, нет колебаний — он просто дает по морде Николаю. Петр готов пожертвовать субботним вечером, чтобы вмешаться, чтобы защитить девчонку, которую он никогда и не видел. У Петра своя жизнь. Мы видим, что она иная, чем у этих ребят. Но Петр-то проходит стороной... Правда, когда уже после драки и милиции Виктор заходит к нему, Петр говорит парню несколько крепких слов. Но ему некогда, он торопится... Да и вопрос — обязан ли Петр водить за ручку Виктора?.. А кто обязан? Кто отвечает? Сам Витька, прежде всего! Думать нужно, а не жить, как трава растет... Человек должен сам отвечать за себя, за свое место в жизни, за свои отношения с обществом.

Мне кажется, именно в этом пафос фильма. Основной счет авторы предъявляют своему герою прежде всего... Так ли он уж безнадежен, этот Виктор Чернышев? Об этом, собственно, и ведут рассказ авторы фильма. При всей внутренней аморфности Виктора, душевной лени, если хотите, возникают иногда и у него периоды каких-то тревог. Вот хотя бы история с Антоном. Они давние друзья и даже не по двору только. Отец Антона когда-то ушел из семьи. А сейчас Виктор, сидя в кафе,

«Три дня Виктора Чернышева»



наблюдает, как Антон артистически «охмуряет» папу. Тот искренне взволнован будущей женитьбой сына, благодарен, что сын пришел к нему, хотя бы сюда в кафе. Отец готов дать и пятьсот рублей, хотя это и большие деньги, на первое обзаведение. Он растроган и взволнован. Но, оказывается, никакой женитьбы нет и в помине. Антон врал, чтобы выманить деньги на свою мечту — мотороллер. И вдруг вечером долго молчавший Виктор выдавил наконец:

— Тошка. Я прошу тебя!.. Не для себя, для меня — сделай! Плюнь ты на эти деньги! Не бери у него!..

А Антон, сам несколько смущенный, хорохорится:

— Ты за него волнуешься... Отцовские чувства проснулись? А где он раньше был?.. Не жалей. Некого!

Антон не может простить ухода отца и сейчас готов оправдаться этим.

— Я не его, я тебя жалею! — вдруг глухо говорит Витька.

Что ж — добро! Двигай дальше, Витька!.. Может, еще и выйдет из тебя человек.

А потом мы встречаемся с Витькой в кинозале, где идет картина о военных годах, где один из героев требует,

обращаясь к товарищам-солдатам, не зная, что они уже погибли, снарядов для орудия, для последнего залпа по приближающемуся врагу... И на мгновение Виктор вдруг видит себя на экране — это он ползет к орудию, подавая последний снаряд... Что ж, может быть, и встал бы Виктор к орудию? А может, и нет? Еще не знаем...

А потом он сидит посреди убранного картофельного поля. Та самая общественная нагрузка! Но поработали дружно. И сейчас Виктор в тишине вдруг остался наедине с самим собой... Удивленно прислушивается к себе... Непривычное для него занятие!

С таким же удивленным лицом рассматривает он деревенские фотографии в доме старушки крестьянки, угощающей их после трудов праведных. Какая-то своя особая жизнь проходит перед ним на этих снимках. Пожилые рабочие, приехавшие вместе с Виктором, слушают неторопливый, бесхитростный рассказ старой крестьянки о себе, о муже. Кивают согласно головами, точно кланяясь своему деревенскому детству.

Я не думаю, чтобы авторы фильма ввели этот эпизод как своеобразное противопоставление деревни городу. Эта тенденция есть, правда, в некоторых произведениях нашей литературы. Большая и любопытная дискуссия развернулась недавно на эту тему на страницах «Литературной газеты». Дескать, в суете городских дел, в потоке бесчисленных информаций, шумов, раздражений размывается человек. А за натуральным своим «естеством» он должен совершить паломничество в деревню, эту своеобразную Мекку национальных и душевных качеств русского человека...

Да ведь и деревня уже не та! Хрестоматийный образ сеятеля давно заменили стальные кони. Где оно, лукошко? Те же телевизоры стоят в домах. А на крышах — антенны вперемешку со скворечниками. И одежда не та, и танцы другие, и песни. И чем дальше, тем интенсивнее будет меняться облик села и его обитателей. Смешно было бы сейчас вспоминать о мечтаниях народника Михайловского и пытаться затормозить этот естественный, современный процесс, происходящий, кстати, во всем мире.

А вот, может быть, не хватает иногда городскому человеку тишины перелесков, петляния речки в камышах, той удивительной задумчивости и мягкости среднерусской природы, на которой вдруг так отчетливо и странно слышишь самого себя. Мне кажется, именно это мало знакомое ему чувство и испытал Виктор в своей поездке.

Обратно ехали с песней, весело, хоть и устали. Может быть, кто-то скучный и поставил удовлетворенно «галочку» — провели мероприятие. Но их всех, старых и малых, как-то по-хорошему сблизила эта поездка...

И надо же было Витьке в городе сразу оказаться в компании... Магазин, водка. Какой-то щуплый пожилой человек протестовал, что молодой парень — без очереди. Когда вышли из магазина, решили попугать его и отпустить. То ли смешно, то ли страшно? Разберись, Витя...

А пожилой, испытав оскорбительное чувство унижения, неуемного хамства, грубой силы, вдруг рванулся за ними вдогонку.

— Ты! Ты, как фашист! — крикнул он в отчаянии Кольке. И последовал Колькин удар. И еще, и еще... А Витька рядом — «как все». А ведь совсем не смешно, а страшно! Вступился, прав-

«Три дня Виктора Чернышева»



да, проходивший парень. Как выяснилось в милиции, тоже токарь, тоже с завода, да и тех же лет... Но почему не вмешался Витька? Почему?

И не может понять этого пожилой усталый милиционер, допрашивающий Виктора. Да и сам Витька ошарашен всем происходящим. Отвечает на вопросы как-то растерянно, как будто пытаясь сам во что-то вглядеться, вдуматься...

Дома, когда мать в отчаянии хочет его ударить, он держит ее руки, а потом отпускает. Может, понял что-то? И мать бьет его наотмашь, со щеки на щеку, и вдруг плачет. Это, бесспорно, одно из самых сильных мест фильма.

— Что ж ты, мать, сама бьешь, а сама плачешь? — тихо спрашивает Виктор.

— Что с тобой будет, Витька? Объясни мне, сынок. Может, я виновата? Объясни мне, глупой бабе, — в отчаянии спрашивает мать.

— В армию пойду, — вдруг говорит Виктор. Он и тут еще верен себе. Вот там, в армии, возьмут его в ежовые рукавицы, вылепят из него человека... Нет, Виктор, думаю я, нельзя суще-

ствовать, надеясь только на других. Нельзя с такой пассивной позицией прожить жизнь...

Только сейчас, завершая статью, я понял, что, пытаясь разобрать внутренние ведущие линии фильма, я точно обсуждаю некую очевидную быль, документально рассказанную мне с экрана. Правда, сценарий Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева», напечатанный задолго до выхода фильма, был, на мой взгляд, шире и многограннее вышедшего фильма, более динамичен в развитии темы. И все-таки мне не хочется педантично высчитывать протори и убытки. Не хочется прежде всего потому, что и режиссер М. Осепьян и оператор М. Якович сумели подчинить себя тому сложному и строгому поиску, что был намечен в сценарии. Став единомышленниками автора, они отказались от всяких режиссерских и операторских излишеств, от этакого назойливого «ячества», что так свойственно подчас работам молодых. Нет в фильме и поднадоевшего «модерна» в изложении событий, в движении камеры, в выборе ракурсов...

Вместе с тем может возникнуть вопрос: а не слишком ли аскетичен изобразительный почерк картины? И если, скажем, превосходный рассказ старой колхозницы — действительно реальной крестьянки, а не актрисы — очень хорошо и естественно сочетается с манерой картины, то оправдана ли эта манера во всех случаях? Не излишне ли подчеркнуты будничность, прозаичность всех городских пейзажей и не очень сложных павильонных интерьеров? Может быть, нужны были временами какие-то значительно более яркие и броские краски?

Ведь вот на сугубо обыденном, принципиально «сером» цеховом собрании удивительно сильно прозвучал актерский голос Василия Шукшина. Он сыграл эпизодическую роль, но с каким блеском! Пусть его жестокая «правда», лишенная всякой душевной мягкости, и неверна. Но с какой убеждающей и энергической достоверностью заявил актер о «принципиальности» внутреннего хамства Кравченко.

Пусть хамство, но оно отчетливо. А как быть с другими персонажами фильма? Главным образом уличными друзьями Витьки Чернышева, этими современными «кариатидами», часами подпирающими стенки? Мне кажется, что желание режиссера найти естественность, безыскусственность интонаций заставило его держать актеров в этакой узде, как рысаков, которые, чуть прибавишь им «посыл», перейдут на запрещенный аллюр — этакий актерский галоп. Опасение это было, наверное, справедливо. Я понимаю здесь режиссерскую задачу... Но не становится ли от этого несколько монотонным ритм происходящего? Не слишком ли загнан внутрь драматический нерв фильма?

Эти сомнения прежде всего относятся к таким персонажам, как дядя Павел — А. Чернов, Петр — В. Беляков и в какой-то мере даже к достаточно отчетливо обозначенным в сценарии Николаю (Г. Сайфулин) и Антону (Л. Прыгунов).

Любопытно, что второплановые фигуры — «Сухарь», мальчонка, путающийся в ногах у великовозрастных парней, «протестующий» в магазине, две девицы, играющие в выдуманную, светскую жизнь,— не нуждались в этом внутреннем, драматическом допинге и потому так свободно чувствуют себя в течении экранной жизни.

«Три дня Виктора Чернышева»



Не берусь категорически утверждать, что все высказанные мной сомнения справедливы. Об этом, наверное, можно поспорить. Но я скорее готов примириться с недостачами, чем с «излишествами». Важно, что основная цель в фильме явно достигнута. И это для меня принципиально важно, как, впрочем, важно и то, что в картине есть такие актерские удачи, как драматический образ матери, который создает В. Владимирова, как уже упомянутый Кравченко у В. Шукшина, как, наконец, сам герой — Виктор Чернышев в исполнении Г. Королькова.

Согласитесь сами, что сыграть эту роль было необычайно трудно. Ведь внутренняя неопределенность, отсутствие душевных мускулов и внутреннего отбора, размытость характера составляют основной мотив образа. И сыграть это, прожить эту жизнь на экране было отнюдь не легко. Мне кажется, что Г. Корольков хорошо справился с труднейшей задачей. Виктор Чернышев — и удача актера и свидетельство точности режиссерского выбора. Без этого не мог бы состояться фильм.

...Бывает так, что посмотришь фильм— и тут же забудешь. А этот вот — он

торчит во мне занозой! И я вместе с авторами готов предъявить самый жесткий счет Витьке. Ну а я сам ни в чем не виноват перед Витькой? Почему я? А толща времени? А сорок лет разницы? Ведь когда прошло похмелье победы и радости мира, когда мы услышали фултоновскую речь Черчилля, Витьке-то было года два, от силы... Что он знает об этом? А при чем тут обязательно Черчилль?.. А может быть, нужно было рассказать Витьке, как мы в Москве входили, волнуясь, в первые цехи пятилетки — тогда это был 1-й шарикоподшипниковый. Как мы трогали руками блестящие шлифованные шарики, как самоцветы... Или как прыгали по мостовой моего детства пули беляков? А может быть, вспомнить, как в тридцать четвертом мы бродили под сводами гигантского прокатного стана Магнитки? Ходили, как в храме...

А впрочем — может, ему все это, как говорится, «до лампочки»?

Не знаю... Наверное, нужно было раньше с ним встретиться...

Не нужно легенды!

А. Свободин

«Евгений Урбанский». Сценарий А. Рекемчука. Постановка Е. Сташевской-Народицкой. Оператор Г. Шатров. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор М. Лексаченко. Редактор А. Репина. «Мосфильм», 1967.

Фильм о Евгении Урбанском начинается так, словно люди, сделавшие его, пытаются заглянуть туда, куда ушел он от нас и куда каждый заглядывает в одиночку... Долго идет на экране пустая пленка, и увеличенное в сотни раз зерно кажется звездами, мерцающими в тумане.

А за кадром, которого нет (может быть, создателям фильма мерещился символ — вот, мол, незаполненный, пустой кадр, его место), тянется песенка, записанная на любительский магнитофон, безыскусностью, непрофессиональностью исполнения заставляющая вдруг затрепетать перед грустной тайной, замучаться, задуматься... Пестрят белые точки в серой мгле экрана, а за ним...

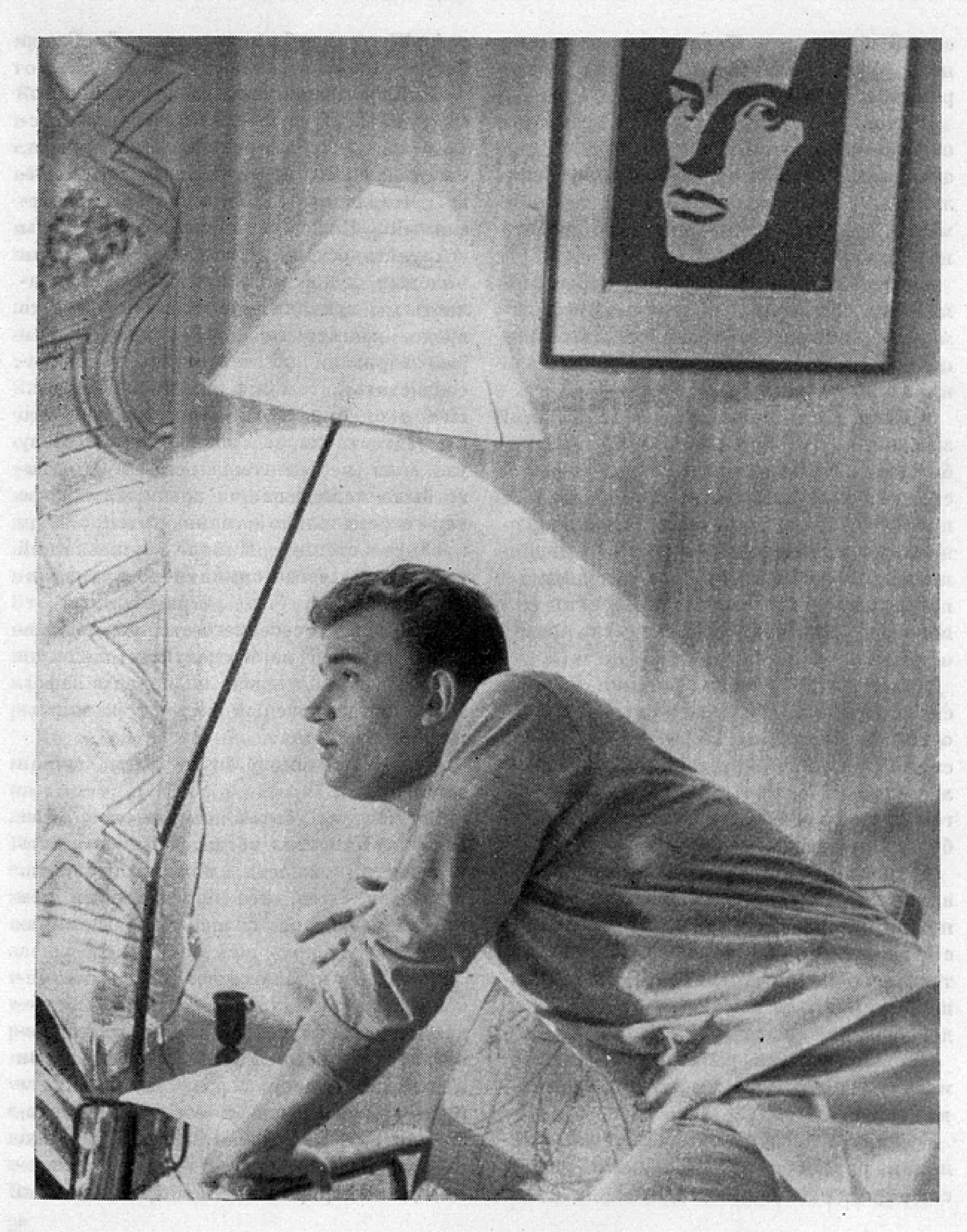
Гори, гори, моя звезда...
Ты у меня одна заветная —
Другой не будет никогда...

Долго, долго это тянется — экранное время без изображения еще спрессовывается,— долго беззащитный голос поет оттуда... Его голос, Жени.

Потом появляется магнитофон с докручивающимися дисками. Стол с магнитофоном уходит в глубину. За столом двое — печально и внимательно слушают. Один из них — Василий Ливанов — встает и говорит какую-то фразу, не с начала, а с середины, необязательную, неотработанную и трогающую душу:

— У него были удачные фильмы и не очень удачные...

Отмечаешь еще раз про себя: Ливанов совсем не похож на актера. Современный молодой человек, филолог, физик, серь-



езный журналист. И речь у него совсем не актерская. Хорошо. Грустно и хорошо...

Интонация найдена, жду рассказа о человеке, которого я тоже знал, об актере, который не так уж и много сделал, но занял какое-то очень заметное место и среди товарищей по работе и в сознании зрителей.

Ворвалась музыка, пошли титры, появилась объемная эмблема «Мосфильма», мухинские «Рабочий и колхозница» начали медленно поворачиваться к нам лицом...

Потом, когда пошли встречи с людьми, знавшими его, дружившими с ним, работавшими, Иннокентий Смоктуновский скажет: «...о нем надо правду, только правду...» Но приподнятая киножурнально-патетическая музыка, ударившая после необязательного и подкупающе естественного разговора Василия Ливанова, уже работала не на правду о нем, а на легенду.

Трагическая гибель Евгения Урбанского сделала возникновение легенды о нем неизбежным. То, что погиб он на съемке фильма, определило ее как кинолегенду. Продолжу дальше — как легенду о заманчиво трагической гибели кинозвезды.

Но когда солдат погибает на поле боя, артист на сцене, киноартист на съемке, нужно невероятное мужество решившихся рассказать об этом. Мужество для того, чтобы противостоять надвигающейся на них со всех сторон общей жажде красивой легенды.

Начало фильма работало на правду, музыка, начавшаяся вместе с титрами,— на такую легенду.

Устоят ли создатели фильма-воспоминания перед ее несокрушимым романсово-трогательным натиском?

А Женя не был кинозвездой. Слава богу — не был.

Помню, давно уже, учеником школы-студии МХАТ он забегал в кафе «Артистическое», что напротив, выпить кофе, съесть сосисок, пропустить рюмку коньяку. Нескладный, размашистый, неотесанный. Неустоявшийся. В те годы «Артистическое» ежедневно посещали молодые художники, артисты, журналисты, критики — возникало что-то вроде знаменитой «Ротонды». Там разговаривали об искусстве, даже писали статьи, там я с ним познакомился. Потом он снялся в «Коммунисте», его на редкость характерное лицо все сразу узнавали, перешептывались. Ему до этого было мало дела, он врывался в кафе так стремительно, точно хотел с ходу пробить стенку. Напор, бушевавший в нем и не всегда симпатично проявлявшийся вовне, был устрашающим.

Как-то из-за соседнего столика посмотрели украдкой на его девушку (свидания он тоже, как и мы все, назначал в кафе). Женя встал красный весь от распиравшего его гнева:

— Что ты смотришь... а ну, пойди сюда!

Он мог бы убить, честное слово. Еле замяли. Кто знал тогда, что в нем есть и зыбкая нежность, мягкость, забота. А может быть, это проснулось в нем потом, взросло, обласканное пониманием?

Этот гнев я узнал в нем, когда обстоятельства столкнули нас в работе. Обсуждали с труппой театра имени Станиславского спектакль «Ученик дьявола». Он играл в нем главную роль. Я бранил его руки (у него были колоссальные, обезьяньи руки). Не зная, куда девать их, он их «обыгрывал», по-актерски лелеял, демонстрировал. Вообще он любил

мускульное напряжение на сцене. В другом спектакле, смакуя, делал стойку. Как сдержать свою силу, загнать ее в изящные формы сценической пластики, подчинить внутренним задачам образа, он еще не знал. Его называли «фактурным» актером. Он мучительно искал выхода из этой «фактурности», знал, что задачи его не в том.

Природа наградила его данными поразительными — он был идеальным (для своего времени) социальным героем. Об этом в фильме хорошо и просто говорит Юлий Райзман, чье выступление работает не на легенду — на правду. Он был социальным героем середины шестидесятых годов, когда от такого героя, как никакая другая, потребовалась тема духовной и физической стойкости и верности самому себе. Верности, несмотря ни на что, даже если все против тебя. Это было время, когда укрупнился масштаб личности человека, которого принято было называть простым или рядовым. Его личность входила в ряд «исторических».

Но в театре он играл другие роли, да и социальный герой выглядит в театре по-иному. И здесь у него не все получалось. Ничего равного образу Василия Губанова на сцене он не создал. Надо сказать правду. Тем более, он сам это знал. И знал он еще то, что в кино не все можно отнести к его, Урбанского, заслугам. Он понимал, сколько людей — и раньше всего режиссеры — создают вместе с ним его образ. Он об этом говорил, кричал. Требовал правды, просил «начистоту». Поэтому он возмущался, когда критики сравнивали его на экране с ним на сцене. («В «Коммунисте»,— говорил он,— есть у меня две хорошие сцены, две, две! Понимаете! Остальное Райзмана!»)

Но ему, как всякому актеру, было больно, когда указывали на самое уязвимое его место. (Актеры вообще больше знают свои недостатки, чем об этом принято думать.) И когда я сказал о «руках», он рассвирепел. И стал наступать на меня.

Я вспомнил: «...а ну, пойди сюда!» Я пошел. Он улыбнулся. Потом мы еще не раз спорили.

Все верилось: вот-вот он сыграет что-то свое и крупное в театре. Он добивался, искал, он знал, что театр — главное в его жизни (об этом говорит в фильме Евгений Леонов).

В нем пробивались задумчивость, нежность, он это тщательно прятал, оттого становился обаятельнее, мягче.

В телевизионной ленте читал Маяковского (и это есть в фильме). Читал хорошо, а скульптурная его фигура просилась в образ поэта. Это видели все. Но мало кто понимал, что Маяковский у Жени может получиться и тот, что подписывался «твой щен». Горлан, главарь и... облако в штанах.

Есть такие люди в театральном и в киномире, которые как бы огораживают собой большое пространство. Они комплекс, почти географическое понятие, землячество, братство. Есть, например, страна «Смоктуновский», есть — «Ефремов», начиналась страна «Урбанский».

●

Надо было так построить фильм-воспоминание, чтоб какая-то «идея» характера Урбанского стала идеей фильма, его стержнем, чтоб ритм его монтажа был навеян ритмом характера. Чтоб то страстное, шумное, талантливое, кипящее, грустящее, что было Урбанским и так драматично прекратилось, чувствовалось в фильме. И еще, чтобы чувст-

вовалась нелегкая жизнь артиста, а сама его гибель била по мозгам обывателя.

Увы, этого в фильме нет. Хотя есть отличные куски из его ролей — из «Коммуниста», из «Чистого неба», из «Баллады о солдате» (самое бесспорное его актерское достижение, по-моему). Есть искренние слова друзей — Павловой, Леонова, Дробышевой, Смоктуновского, сухой, точный, без эмоций, а потому особенно достоверный рассказ-справка профессора Горного института, где до школы-студии МХАТ учился Урбанский.

Но стержень, стержень фильма отсутствует. Один эпизод пристраивается к другому, а фильм никуда не движется, образ не укрупняется.

...Нет, стержень все-таки есть. Отсутствие общей идеи никогда не означает просто пустоты. Место заполняется банальностью, безвкусицей.

Антураж, поиски каждый раз эффектного места для очередного вспоминающего приводят к «жизни кинозвезды». Гигантские белые экраны, пустые зрительные залы, лес и костер для Смоктуновского (как реклама туризма в выходной день), воздушные лайнеры в полете (Урбанский летит на Кубу, Урбанский летит в Париж).

И патетическая музыка, музыка.

И — ни тесных монтажных, ни бесконечных коридоров «Мосфильма», ни томительных, изнуряющих простоев-пауз между съемками, ни бесконечных дублей, ни репетиций в театре, ничего из того черного хлеба искусства, которым жил актер, почти ничего из той трудовой жизни, от которой глупая смерть его отставила.

Похвально желание вспомнить о Евгении Урбанском, но, пожалуйста, не нужно легенды о нем! Право же...

Не только „про зверей“

Г. Башкирова

«Язык животных». Автор сценария и дикторского текста Ю. Аликов. Режиссер Ф. Соболев. Оператор Л. Прядкин. «Киевнаучфильм», 1967.

Он очень красивый, этот фильм. И цвет в нем хорош, и снят он хорошо. И муравьи, рыбы, птицы, обезьяны тоже очень симпатичные.

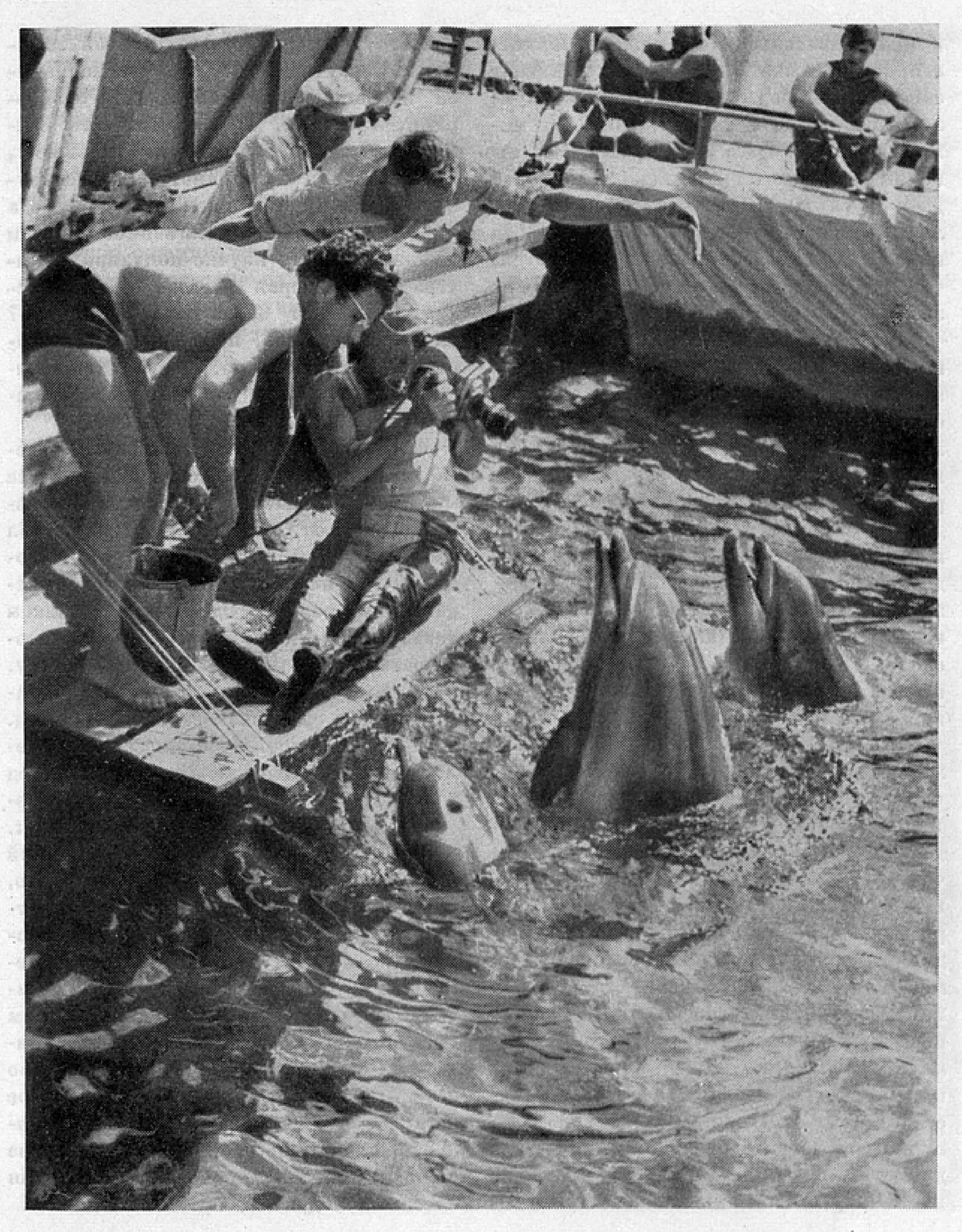
Да ведь почти все фильмы о зверях приятны и доставляют удовольствие, даже если плохи сценарий и дикторский текст, даже если на экране разыгрывается идиллическая симфония, где все звери нежно любят друг друга. Оттолкнуть зрителя в «зверином» фильме — задача трудная, и нужно уж очень стараться, чтобы она удалась. Потому что материал самоиграющий — так принято считать. И это широко распространенное воззрение, право же, не лишено своих резонов.

А если так, то можно ли всерьез рецензировать «звериные» кинокартины, даже когда в них обсуждаются важные научные проблемы?

...Начинается фильм с подозрительно скучным названием — «Язык животных». Он рассказывает о том, как общаются, как «договариваются о своих житейских делах» звери. Человека, его физического присутствия нет вовсе. В нескольких кадрах только мелькнут чьи-то руки, прилаживающие микрофон, или появится, почти всегда со спины, фигура сотрудника, ставящего эксперимент, либо некто в маске будет долго-долго плавать, нырять, «разговаривать» в море с дельфином. Один раз только — в кадре лицо человека: обезьяна гладит его по щекам, ворошит волосы, сооружая настоящую, по всем правилам, «шимпанзиную» прическу...

Да, человека вроде бы нет вовсе. Начало картины стандартно звериное,

«Язык животных». Рабочий момент



в меру завлекательное, в меру таинственное. Музыка словно пробулькивает сквозь зеленую толщу вод. Аквариум, зоопарк... В который раз! Но бегут минуты, а их в фильме семьдесят, и мы начинаем переглядываться и толкать друг друга локтями, мы смеемся и удивляемся, нам не просто интересно, хотя нам очень интересно: обнаруживается, что нам рассказывают то, о чем мы не знали,— мы волнуемся.

Так о чем же фильм? О том, что так неудачно, на мой взгляд, вынесено в его название,— о «языке животных». Или, если говорить точнее, о новом направлении в науке — об этологии, первых шагах, первых опытах, первых итогах работы этологов. Этология совсем недавно, лет десять-пятнадцать назад, выделилась из общей биологии, из ее далеко не самой разработанной ветви — зоопсихологии. Этология — новое, совсем недавно вошедшее в употребление слово. Сам термин (к чести создателей фильма) в картине не упоминается, он просто не нужен.

Согласитесь, научно-популярные фильмы о новом в науке, о совсем новом, о том, о чем еще идут споры, о тех направлениях, где все зыбко и неопределенно, где еще не сформулированы четкие законы, такие фильмы — большая редкость. Почему? Нарекания в адрес нерасторопных сценаристов и равнодушных режиссеров становятся общим местом во всех рассуждениях о судьбах научного кинематографа. И повторять перечень обвинений уже просто неприлично. Но вопрос этот — новое в науке или шире—творчество в науке—делается главным, К нему сейчас вплотную подводит логика развития научно-художественного кино, подводит, кстати, и потому, что активнее становится зритель, зритель, со всех сторон засыпанный научно-популярной информацией в любой форме — книжками, брошюрами, газетами, журналами. Кто сейчас не снимает, каждый по-своему, впопыхах или методично, сливок с науки? А между тем последние два года продавцы книжных магазинов начали жаловаться, что научно-популярную литературу, которая раньше была нарасхват, покупают очень вяло. В чем дело? Перепроизводство, перенасыщенный раствор? Нет. Очевидно, сказывается жажда более глубокого, более тонкого осмысления происходящего в науке.

«...Наука по самой цели своей — исследования всего существующего — не может дать никакого руководства в жизни людей». Это еще на заре века сказал Лев Толстой. Конечно, не может. А посягает. А академик Л. Арцимович недавно признался: «Одно время физикам казалось, что они могут научить человечество не только физике, но и тому, как жить». Совсем недавно наука завораживала грандиозностью своих побед. Но вот волна восторгов и ощущения всемогущества схлынула, и наступил черед более трезвых оценок, более философского подхода к тому, что происходит.

Эти подспудные процессы научный кинематограф безусловно чувствует. Но, начиная чувствовать, что стандартная популяризация и в кино и в литературе «отходит», что стремительно меняются и усложняются ее формы, чувствуя все это, научное кино даже в самом простом — в очереди информаторов читателя, зрителя, слушателя — упрямо остается последним. А если научное кино собирается выжить и успешно конкурировать с прессой, то кинорассказ о новом, о творчестве в науке — один из самых надежных путей выживания.

Неустоявшееся и потому особенно увлекательное, попадая в кино, обычно утверждается как бесспорный, окостеневший факт и неизбежно теряет значительную долю своей увлекательности. Теряется главное — привкус незавершенности эксперимента, трагизм зашедшего в тупик поиска, характер сегодняшней, сиюминутной науки. При этом обедняется вовсе не сам научный факт (потери в глубине научной информации неизбежны, об этом прекрасно писал Д. Данин в статье «Сколько искусства науке надо?» — «Искусство кино», 1968, № 1), искажается тенденция развития науки или, выражаясь высоким слогом, пафос неустанного, всегда мучительного движения вперед. Теряется внутренняя перспектива.

...И вот мы смотрим фильм. Не просто о новом. О сенсационно новом. О том, о чем спорит и, следовательно, свое суждение имеет почти каждый из нас, толком ничего не зная и не разбираясь в предмете спора. Больше того, фильм — о проблеме, которой по-настоящему во всем мире занимаются всего несколько десятков исследователей. Как же строится «научная кухня» картины, как раскрывается круг проблем, которые заботят эту самую таинственную этологию?

Наука подается очень сдержанно. Корректно. Да, мы почти ничего не знаем, да, точных результатов, выходящих за рамки чистой описательности, в этологии на самом деле очень мало. Да, язык, общение зверей, птиц, насекомых для нас пока тайна, загадка, неизвестная земля. Из этой и только из этой посылки следует исходить. Отсюда самоограничение и чувство меры создателей

«Язык животных». Рабочий момент



фильма, стремление и умение избежать сенсационности, вернее, заставить задуматься над несенсационной подоплекой сенсаций. При сенсационной тематике фильм антисенсационен.

«Язык муравьев, каков он?» — спрашивают нас с экрана. И дальше следует простой, эффектный опыт, доказывающий, что язык муравьев — это язык запахов. И мы не просто глядим на экран, умиляясь тому, как ползет по покрытому индикатором мостику жалкий маленький муравьишка, нас делают соучастниками опыта — так он задуман, так он поставлен. Нам надо быть внимательными, чтобы согласиться с окончательным выводом: да, в самом деле, вот ведь странность какая, «можно предположить, что муравьи, комбинируя запахи, способны поведать друг другу о многих важных вещах».

А дальше? А дальше идет маленькая киноновелла о пчелах, о которых столько слышано-переслышано, столько написано книг. Смотришь в прозрачный ящик, где собрано десять тысяч пронумерованных пчел. Прилетает в ящик разведчица. Пронумерованные пчелы, расталкивая друг дружку, теснятся вокруг нее. Разведчица начинает танцевать: «круг налево, круг направо» — рассказывать, где она нашла еду. Мы слышали и помним смутно, что пчелы общаются в танце, но как это происходит? Об этом толком не знали и авторы прочитанных нами книг. А оказывается, одно па, одно виляние брюшка на пчелином языке означает: за кормом надо пролететь около 60 метров. «Но что толку знать расстояние, если не знать, куда лететь?» — и кинорассказ продолжается. И следует новая серия красивых опытов с лиловыми, розовыми, желтыми цветами, с мохнатыми пчелами на фоне ослепительной голубизны неба. Кинематографическая красота обычно раздражает, но здесь она к месту: так они живут, эти пчелы, что с ними поделаешь, в труде и красоте — такая у них работа. И среди этой неотвлекающей и нераздражающей красоты мы узнаем, что «угол между вертикалью и линией пробега танцовщицы говорит пчелам о том, под каким углом к Солнцу им надо вылететь за взятком».

Но тут, пожалуй, следует остановиться, чтобы вовремя удержаться от искушения пересказать все опыты, то есть весь фильм. А в фильме много всякого. Рыбы. Рыбий язык — язык звуков, красок, поз, движений. К этому языку только-только подбираются исследователи.

Под великой одеждою моря,
Подражая движеньям людей,
Целый мир ликованья и горя
Жил диковинной жизнью своей.

Не рыбье молчанье, как считали совсем недавно, а рыбьи страсти — дуэли, корриды, сватовство, замужество, ревность, измены, верность в беде... Да, как провидчески точен поэт:

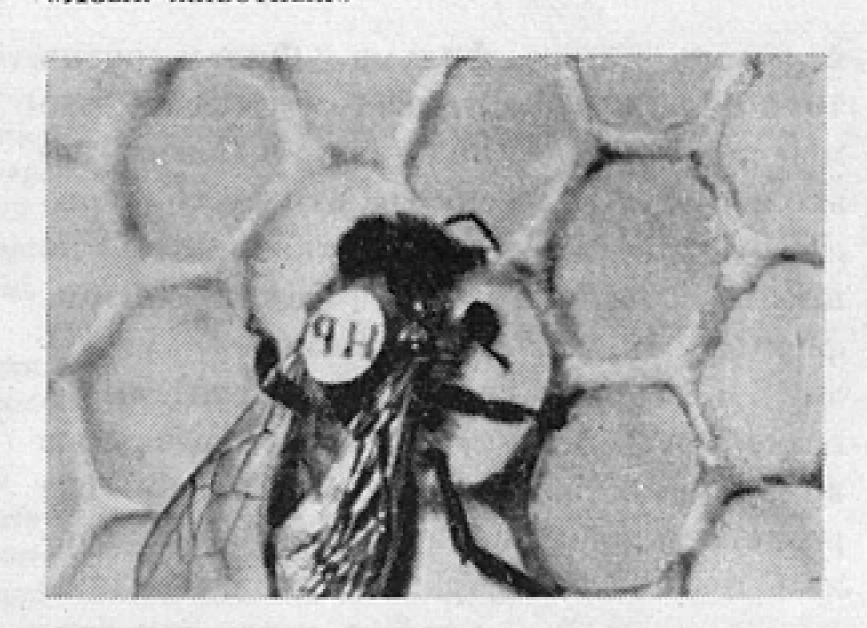
Что-то там и рвалось, и кипело,
И сплеталось, и снова рвалось...

А дальше? А дальше — инкубатор и невылупившиеся цыплята, покорно ожидающие сигнала матери: пора ли наконец появляться на свет или пока не стоит? Дальше соловьи, обезьяны, дельфины. И во всех эпизодах четкая логика простого эксперимента.

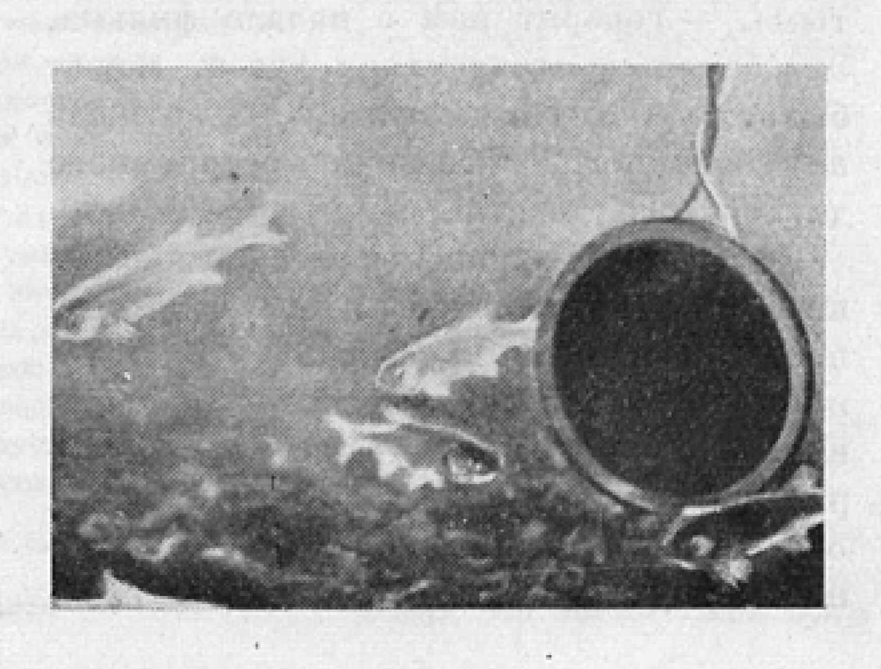
В этом фильме сценарист, режиссер, оператор сумели показать то, что удается редко, — обаяние становления новой науки.

Но тут-то как раз начинается главное: та сверхтема, сверхвпечатление, которые с такой силой звучат в фильме.

«Язык животных»







Почему мы, сидящие в зале, улыбались как-то неловко, когда у нас на глазах встретились две разлученные обезьяны — он и она — и бросились друг к другу, и обнялись, и долго глядели друг другу в глаза?

Почему вся последняя часть — с дельфинами — смотрится так напряженно? И когда выныривающий из воды дельфин тянется к человеку длинной, мокрой серебристой мордой, протягивая ему, стоящему на мостках, рыбу, идет фонограмма: «Ребята шутят: дельфины поступают по Павлову—за понятливость вознаграждают человека рыбкой»,— почему в зале никто не смеется? А следующий за ним эпизод: человек и дельфин в море, они трутся друг о друга и как будто бы даже переговариваются, а потом расплываются в разные стороны, каждый в свою, в свой мир, свою стихию, и «каждому из них хочется, чтобы другой изменил своей стихии». И диктор спокойно, без тени экзальтированности (очень помогает фильму Алексей Консовский) говорит: «...человек работает с дельфином... для этой специальности еще не придуманы слова — «тренер» звучит по-человечески, «дрессировщик» слишком грубо», — почему мы не бросаемся в темноте зала в привычный турнир острословия?

Потому ли, что дельфины — это миф, в который так хочется верить? «Летающие тарелки, пришельцы, внеземные цивилизации — пусть это все сомнительно, пусть их нет, а вот дельфины есть, и они нас любят, и они все понимают». А обезьяны? Потому ли, что они так безнадежно грустно похожи на нас и всегда страшновато от этой похожести?

И да и нет, очевидно. Смысл увиденного заложен во внутренней мелодии,

в ритме самого фильма. Фильм очень точно выстроен. Не в том смысле, что мы постепенно подымаемся вверх по эволюционной лесенке — это чисто внешний ход. На экране усложняются не просто биологические формы жизни, формы общения. Усложняется, углубляется, пройдя через ряд впечатлений, наше восприятие живого. И через иные воплощения бытия, где все иное — где разговаривают усиками и танцем, криком и запахом, разговаривают даже смертью своей,— пройдя через все это, мы возвращаемся к самим себе. За семьдесят минут мы успеваем пережить биологическую предысторию человечества.

Кто-то из крупных палеонтологов писал, что если бы ответвление «человек» исчезло, его не замедлила бы заменить другая мыслящая ветвь. Но где на древе жизни могла бы появиться эта таинственная точка?

Привычная четкость живого мира, где каждому свое место, своя ступенька, оказывается размытой, и мы, зрители, начинаем ощущать редкое чувство сопричастности, соединенности со всем живым.

«Мы с удивлением открываем глаза на мир, который считали давно открытым», — говорят нам в начале фильма. Эта банально-стандартная фраза, может быть, самая важная из всего отнюдь не банального, легкого, остроумного дикторского текста.

Какое позднее, но неизбежное прозрение! Фильм силен этой глубоко современной интонацией прозревшего и оглянувшегося вокруг человека. Конечно, новая наука этология — это очень интересно и важно, может быть, в будущем очень полезно (об утилитарной полезности научного поиска в картине говорится мало и сдержанно—тут тоже соблюдена корректность). Но как всякое явление искусства,— а картина имеет полное право встать в этот ряд — фильм повествует о большем.

Тейяр де Шарден, французский естествоиспытатель и философ, писал: «То, что делает человека «современным» (и в этом смысле масса наших современников еще не современна),— это способность видеть не только во времени, не только в пространстве, но и в длительности или, что то же самое, в биологическом пространстве-времени и, больше того, способность все рассматривать в этом аспекте, все, начиная с самого себя».

Этот фильм помогает нам увидеть себя в «длительности», приобщает к ритмам времени. Авторы доверяют зрителю, его эмоциональности, его способности к обобщениям большой глубины и силы. Правда, доверяя, они рассчитывают и силу воздействия материала. Раз только, всего раз (на мой взгляд) им изменяет чувство меры. В самом конце, в последних кадрах.

«Мы не одиноки во Вселенной. Быть может, завтра нам придется встретиться с другими существами, совсем не похожими на нас.. Быть может, завтра нам придется искать с ними общий язык... Готовы ли мы к этим встречам? Готовы ли мы к диалогу с разумом иных миров?» — зачем эти венчающие фильм пышные фразы? Ведь вся картина и об этом тоже. И это та внутренняя работа, которую должны были бы совершить и, к счастью, совершили мы сами, глядя этот фильм «про зверей».

Из писем читателей

«Наконец-то я дождалась большой публицистической статьи о фильме «Журналист», напечатанной в вашем журнале № 12 за 1967 год, автор Н. Кладо. Я была уверена, что такая статья об этой картине обязательно должна появиться. Фильм настолько хорош, настолько нужен сейчас всем нам, что я спорю с любым, кто пытается скрупулезно к нему придираться. Поначалу статья Н. Кладо меня очень радовала, но в конце огорчила. Автор статьи хотел бы видеть Алябьева более деятельным на экране, борющимся с подлостью и несправедливостью, отстаивающим свою коммунистическую мораль за рубежом. В этом он предъявляет свои претензии сценарию С. Герасимова и исполнителю главной роли артисту Ю. Васильеву. А я считаю, что это тема третьей серии «Журналиста»... Зритель был бы премного благодарен, увидев Алябьева вновь, уже уверенным, решительным, действующим».

Из письма *Б. Харитоновой*
Челябинск

«...О достоинствах фильма С. Герасимова «Журналист» писалось много, о недостатках — почти ничего. Между тем зрительская оценка картины отнюдь не однозначна. Вот я и хотел бы высказать свои впечатления от фильма, хотя это не значит, что я не вижу его достоинств, общей гуманистической направленности картины, отдельных удачных мест, жизненности некоторых ситуаций, хорошей игры актеров и прочее.

Зрители фильма «Журналист» имеют возможность обстоятельно познакомиться с трудной работой корреспондента столичной газеты, приехавшего в маленький городок по письму, обличающему местные власти в злоупотреблениях. Тут и увлекательная поездка на рыбалку, и посещение кружка самодеятельности, и ресторан, и любовное приключение... Впрочем, содержание зарубежной деятельности советского журналиста, показанной в фильме, мало отличается от описанного выше. Изменяется только оформление — заграничный антураж представлен в полном блеске. Да еще для остроты ситуации советскому журналисту придан мелкий штатный бес-соблазнитель в виде американского репортера, кочующего со своей неправильной русской речью из фильма в фильм.

Персонажи «Журналиста» по ходу действия упоминают многие важные, животрепещущие вопросы: служебная этика, коммунистический труд, искусство и мораль, проблема мирного сосуществования, всеобщее разоружение и т. д. Поначалу зритель еще питает надежду, что вот-вот последует пусть самый слабый намек на разрешение хотя бы одного из упомянутых вопросов. Увы!

...Что же остается после просмотра фильма? Сказка, сказка о Золушке и прекрасном принце. Золушка, как ей положено, круглая сирота, живет в заштатном городке, работает где-то в литейном цехе (это не показано) и лихо пляшет в местной самодеятельности (это показано). Принцы сейчас не очень в ходу, зато есть журналисты-международники. Постоянная прописка в Москве, регулярные поездки за границу. У какой девушки не замрет сладостно сердце?..»

Из письма *С. Лейтеса*
Днепропетровск

«...Только что посмотрел фильм Белорусской киностудии «Восточный коридор». О чем рассказывает он, в чем его содержание, его мысль? Мне и моим товарищам это непонятно. Примерно с середины картины зрители стали уходить из зала, так что к концу сеанса из пятисот примерно человек осталось не больше шестидесяти. Остались, по-видимому, самые терпеливые и любопытные, которые пытались понять суть ленты. Как мне кажется, судя по репликам выходивших из кинотеатра, никому это не удалось.

Убедительно прошу разъяснить мне содержание «Восточного коридора». Может быть, это сделает сам постановщик фильма?»

Из письма *Н. Лапшова*
Саранск

«Фильм «Цыган» — дебют молодого постановщика Евгения Матвеева. И надо признать — удачный дебют. А вот автор рецензии, напечатанной в первом номере «Искусства кино» за 1968 год, С. Михайлова с этим не согласна. Конечно, право рецензента высказать свою точку зрения, но нельзя не замечать, что в центре фильма те качества, которые больше всего ценятся в людях, — отзывчивость, доброта, нежность, способность радоваться за других...»

Из письма *В. Воронина*
Иркутск

«Ознакомившись со статьей М. Блеймана «Просчет» («Искусство кино», 1968, № 2), я захотел на нее откликнуться, без всяких, разумеется, надежд, что письмо мое будет

всерьез учтено или даже просто замечено. Не являясь профессиональным критиком (я артист Ленконцерта, чтец), не берусь полемизировать «на высшем уровне». Расскажу лишь о том, что мне вспомнилось, когда я смотрел фильм «Женя, Женечка и «катюша».

Один мой знакомый, бывший фронтовик, рассказал мне любопытный случай, свидетелем которого ему довелось быть. Был канун нашей победы над врагом — канун великой Сталинградской битвы. Канун, но еще не победа. Было время томительного ожидания после тяжелых оборонительных боев, временная передышка, тишина, покой, которые так редки на фронте. «Я вышел из землянки, — рассказывал мой знакомый, — в полушубке, валенках, рукавицах — стояли сильные морозы — и вдруг увидел неподалеку двух молодых здоровых солдат в одних гимнастерках с расстегнутыми воротами. Задорно перекликаясь, крякая от удовольствия, они... играли в снежки! Вот он, русский солдат, русский боевой дух, — подумал я. — Кругом смерть, жестокая схватка с врагом, неизвестно, что ждет тебя в следующую секунду, а эти двое — разгоряченные, веселые — играют в снежки! И тогда я окончательно понял — мы победим!»

...Этот случай и вспомнил я, когда смотрел фильм».

Из письма *Е. Зубари*

Ленинград

«Я люблю кино, стараюсь глубже вникать в процессы, происходящие в нем, и поэтому становится вдвойне обидно, когда появляются фильмы, подобные тому, о котором я решил написать это письмо. Фильм, переполнивший чашу терпения, — «Берег надежды», снятый на киностудии имени А. П. Довженко... Ну как можно поверить этой лубочной Америке, широко раскинувшейся на берегу Черного моря, неубедительной игре актеров, одетых по последним образцам Киевского дома моделей и разъезжающих по «комфортабельному» побережью в наших «Чайках»! Да, в «Чайках», потому что надпись эта легко читается на облицовке машины, так же как узнаются без труда наши микроавтобусы «Латвия».

Но дело даже не в этих небрежностях. Плохо то, что переживания и чувства героев примитивны, а сам фильм раздражает своей претензией на многозначительную символику.

В большинстве случаев у нас говорят о фильмах удачных или спорных. А вот серые, плохие картины обходят молчанием. Я понимаю: не о чем говорить, если анализировать всерьез нечего. Но брак-то идет! Он попадает на экран, влияет на вкусы зрителей...»

Из письма *В. Балабушкина*

Львов

«Это делается просто. Берется стеклянная банка, приставляется к телефонной трубке и... «Через несколько минут у вас будет Фантомас. Внимание! Через несколько минут...»

По слухам, школьники сейчас так изводят нелюбимых учителей. Да что школьники! Подойдите в конце сеанса, на котором демонстрируется этот фильм, и постарайтесь найти в толпе выходящих какого-нибудь своего знакомого. Подойдите и спросите: «Ну?»

— Дрянь,—скажет знакомый, махнув рукой и пожав плечами.— Смотреть нечего.

Но в его голосе вы без труда почувствуете следы возбуждения, смеха, удовольствия.

В чем тут дело? Почему здравомыслящие и культурные люди (мы с вами) с упоением — или во всяком случае небезразлично — следят за похождениями жуткого молодца?

Судите сами. На экране — странный человек с резиновым лицом утопленника. В первой серии он совершает феноменальную кражу бриллиантов. Кроме того, пытается в научных целях изъять мозг у талантливого журналиста Фандора. К его сожалению, последнюю акцию расстраивает его же сообщница — кровавая леди Бельтам. На вторую серию зритель идет полный предвкушений. В самом деле, если уже в первой серии Фантомас меняет лица, похищает драгоценности и нужных ему людей, стреляет по витринам, ускользает из засад, то что же будет делать во второй серии, где, по уверению авторов, он разбушевался? Очевидно, черт знает что.

Действительно, во второй серии Фантомас рвется к власти над миром. Правильно оценив ведущую роль науки в жизни современного общества и похитив двух великих ученых, Фантомас создает глубоко под водой, в кратере вулкана, ядерно-телепатический центр. В дальнейшем все честные люди во главе с неутомимым Фандором и комиссаром Жювом срывают этот преступный замысел.

Такова вкратце основная сюжетная линия тех частей киноэпопеи, с которыми мы уже познакомились. Впрочем, это тот случай, когда о целом можно судить по части.

Почему же мы смотрим эту дикую сумятицу из смены лиц, краж, слезоточивых бомб, фешенебельных отелей «Хилтон», научных конференций, незадачливых полицейских, сутулых старых ученых и стекол, выбитых взрывной волной?

Потому что это ироническая сказка для взрослых. Потому что это интересно.

Мы уже давно и как-то нечаянно привыкли к глубокой психологической обоснованности: висящее ружье должно стрелять и т. д. Говоря просто: если герой в первом акте, уходя в сырую ночь, не надевает калоши, то в последующих он психологически чихает.

Во всех ли, однако, случаях применим этот великий принцип? Людям, которые делали «Фантомаса» (авторы сценария Жан Ален, Пьер Фуко, режиссер Андре Юннебель), он в высшей степени безразличен. Более того, им вроде бы и невдомек, что надо хоть как-нибудь соединять концы с концами и вязать то, что критики-профессионалы называют «стройной тканью кинополовествования».

Спрашивается, зачем Фантомас — эта могучая, хитрая личность, которая средь бела дня может похитить кого угодно, сделать все и вся, — сверлит потолок в салоне драгоценностей обыкновеннейшей дрелью, как заурядный уголовник. Пыль, серая пыль сыплется на его пиджак, и он тщательно чистится.

Зачем погони, бесконечные, по спиральным дорогам и наперерез, вне всяких дорог, с заносами на поворотах и кинематографическим скрежетом тормозов?

Зачем? Не понимаю.

Ведь всем ясно, что в любое мгновение Фантомас может превратить свой автомобиль в аэросани, теплоход, ракету, может гипнотизировать, телепатировать, разложить на атомы и молекулы все, что попадется на его бешеном пути. Зачем же он удирает по гребням и косогорам, поминутно оглядываясь на преследователей? Зачем он скачет, как козел, по вагонам мчащегося поезда и яростно шурует в паровозной топке?

Затем, что так интереснее и смешнее. Затем — что зрелище. Набор картинок. Вот сигара, взрывающаяся через пятнадцать секунд после прикуривания. Вот удивительный протез-пулемет (очень смешно). А вот две струйки, темная и светлая, которые долго-долго текут навстречу друг другу и сливаются. Взрыв — и страшно.

Итак, слово сказано. Зрелище. То самое, которым все больше начинает интересоваться и наша кинематография. Но зрелищных фильмов мало, а свято место не бывает пусто.

Нелепо ждать от «Фантомаса» правдивой картины сращивания финансового и промышленного капитала в странах «общего рынка».

Наивно видеть в журналисте Фандоре представителя прогрессивных и борющихся демократических сил. И, наконец, просто глупо думать, что Фантомас — типическое воплощение трагедии одиночки.

«Фантомас» — это представление, на 90 процентов заполненное чепухой, которая ни в какие ворота не лезет.

Но чепуха и ерунда организованы по жестким законам зрелища. А Жан Мэре (Фантомас, журналист и профессор) умеет быть величественным и драчливым.

И Луи де Фюнес (комиссар Жюв) — хороший комический актер.

Авторы «Фантомаса» — умные люди и совершенно ясно представляют себе, что они делают. Ирония — чуть ли не в каждом кадре. Журналист Фандор взывает: «Профессор, я должен с вами поговорить, от этого зависит судьба мира». Профессор (*сокрушенно*): «Ах, мира! Ну тогда пройдемте в другую комнату». Иронии, однако, отпускается ровно столько, чтобы не повредить главному — приключению, зрелищу. Расчетливость — в этом все дело. В этом смысле «Фантомас» — учебный, полезный фильм. Его можно изучать, переставлять отдельные куски и даже предсказывать.

Что ж, предсказываю:

1. В конце любой серии (кроме последней) Фантомаса будет ждать машина-хамелеон, уносящаяся в следующую серию. В конце любой серии (кроме последней) комиссар будет грозить злодею кулаком, а тот будет смеяться дьявольским смехом, хорошо знакомым зрителю по предыдущим вариантам.

2. Фантомас обязательно выйдет в космическое пространство.

3. Этот мужественный сверхчеловек погибнет не своей смертью. Но как? Очевидно, в последней серии он подготовит добрым людям страшную ловушку и сам в нее же попадет. Я не вижу другого способа с честью выпутаться из создавшегося положения.

Впрочем, на руках еще есть нераскрытый козырь. Фантомаса ненавидит изощренная злодейка леди Бельтам, закосневшая в пороке до такой степени, что запихала в чемодан собственного мужа.

Берегись, Фантомас!»

Г. Яблонский

Новосибирск

Для кого ставится фильм?

Проблема, о которой пойдет речь, достаточно остра. Сегодня, кроме того что существуют фильмы художественные, документальные, цветные, широкоэкранные и всякие другие, существуют, увы, фильмы зрительские и незрительские. Причем, последние — не обязательно бездарные, халтурные ленты, созданные по прихоти, неведению, неумению и тому подобному. Провал таких картин никого не удивлял, не удивляет и не огорчает. Хуже, если речь идет о талантливых произведениях. А таких немало.

Как случилось, что эта проблема возникла в самом популярном, самом наглядном, самом доступном из искусств? Когда это началось? И каковы причины, вызвавшие такое расслоение?

Случалось и раньше, публика прохладно встречала картины, которые затем дружно признавались шедеврами. Например, знаменитая «Нетерпимость» Гриффита. Но погоды это не делало и проблемы, как таковой, не порождало. Практика искусства, как известно, дает объяснения по поводу запоздалой реакции публики на подобные вещи. Действительно, часто открытие выглядит непривычно, неожиданно и потому несколько отпугивает. (Хотя не всегда это так. Бывают открытия, как бы начинающие счет. Бывают как бы венчающие — они воспринимаются легче. Об этом хорошо написал в бытность музыкальным критиком Бернард Шоу, сопоставляя сразу признанного Бетховена и сразу не оцененного Вагнера.) Однако проблемы зрителя, повторяем, это не порождало. Это было то исключение, которое еще разительнее подтверждало правило. «Ваше счастье, — писал Леже Эйзенштейну, — в обладании социальной профессией, обращенной к массам. Избранность нашего зрителя изолирует нас, художников». Что же думают о завоевании зрителя — не потворством, не угождением, а средствами самого высокого искусства — режиссеры?

Таков исходный вопрос, который послужил поводом к нижеприведенным высказываниям. Я выбрал несколько фильмов, собравших, по официальным данным, небольшое количество зрителей.

Так что же думают о недостаточной посещаемости своих картин их авторы?

Алексей Сахаров, постановщик фильма «Чистые пруды»:

— На первый взгляд с моей картиной все обстоит просто и ясно. Картина не удалась и, естественно, не встретила сочувствия ни у критики, ни у публики. Картину дружно отвергли все рецензенты — хотя и с разной степенью строгости. О зрительском отношении свидетельствует более чем скромная цифра проката — семь миллионов. Однако есть, с моей точки зрения, в этой простоте и ясности уязвимые моменты.

Однажды наше творческое объединение проводило в Политехническом музее устный журнал. Я представлял, так сказать, неудачу объединения. Тем не менее были показаны отрывки из «Чистых прудов». Я наблюдал реакцию зала и чувствовал, что большинство зрителей действительно видят картину впервые. Потом пошли записки, одна за другой: «Где можно посмотреть фильм?», «Когда он выпущен?» Оказалось, что многие просто не знали, что такой фильм существует.

Картина дружно признана неудачей. У этого понятия, как я говорил уже, два конца — критика и зрители. Но если критику я ощутил весьма крепко, то реакции зрителя почти не почувствовал.

Когда же виноват прокат, а когда сами кинематографисты? Разве провал фильма — всегда вина только проката? Создателям фильмов, не принятых народом, необходимо разобраться во всем этом.

Генрих Габай, постановщик фильма «Лебедев против Лебедева»:

— Этот фильм был задуман как зрительский — притом в самом прямом смысле. Я делал его с расчетом на реакцию зрителя, который должен все время

как бы подталкивать героя к активности. И у меня сейчас нет серьезных оснований считать, что он получился не таким.

Был фестиваль «Мосфильма» в Перми и Уфе. Мы встречались со зрителями, беседовали до и после просмотра картины. И находили полное понимание во всем... Местные прокатчики иногда говорили, что не разобрались в картине — надо было показать ее прежде всего в студенческих кругах. Но я ничуть не разделяю их сожалений. Мы видели, как смотрели фильм пожилые рабочие — со всем вниманием и сочувствием. Я возил фильм в Ленинград, в Венгрию и Болгарию, обсуждал его со зрителями, у меня самые приятные воспоминания об этих встречах. Я не могу пожаловаться на невнимание критики. Рецензий было много и в большинстве очень доброжелательных. И вот спустя год я захожу в кинопрокат, интересуюсь, сколько зрителей посмотрело мой фильм. Получаю цифру более чем неожиданную для меня — девять миллионов. Я стал узнавать. Выяснилось: есть города и даже районы, где фильм почти не шел.

Но к этому нам не привыкать. А были и более огорчительные и непонятные факты. Необъяснимо маленький тираж — всего восемьсот копий. Да и это количество надо учитывать с оговорками. Фильм широкоэкранный — большинство копий узкие. Механически сделанная выкадровка совершенно искорежила ленту. Я не мог смотреть узкий вариант — даже лица актеров обрезаны. Ясно, что эту работу надо проводить под строгим контролем оператора.

То, о чем говорил Г. Габай, требует уточнений. Нельзя, конечно, считать специальные просмотры — в присутствии режиссера и других участников съемочной группы — объективным показателем успеха. Здесь зритель несколько иной, то есть не совсем будничный. Иное, гостеприимное настроение, иная «степень готовности» — словом, атмосфера заведомо благоприятная. Но дефекты проката действительно очень мешают выяснить проблему зрительских и незрительских фильмов.

Немаловажное условие: режиссер должен доверять цифрам и не чувствовать за ними пристрастного отношения к тому или иному фильму. «Прокат», со своей стороны, должен иметь право сказать режиссеру: картину не смотрят, хотя мы сделали все, что было надо.

А что было надо? Вряд ли мы получим четкий ответ.

Опять же, вопрос о критике. Одно дело, когда картина дружно расценена как неудача («Чистые пруды») и налицо ее зрительский неуспех. Это, так сказать, гармонично. Но вот когда публика валит на «Королеву «Шантэклера», от которой критика морщится, — это уже проблема. Проблема, от которой чаще всего избавляются «изничтожением» фильма. А когда публика не валит на умный фильм «Крылья»? Что тогда?..

Лариса Шепитько, постановщик фильма «Крылья»:

— Я до сих пор пребываю в изумлении и огорчении по поводу проката своей картины. Конец этой печальной истории никак не соответствовал началу. Картина на первых порах была принята на редкость благожелательно. Мне давали добрые обещания — при этом достаточно трезвые: дескать, картина все-таки сложная... нужна продуманная реклама... нужно подумать о хорошем прокате... И я была, естественно, рада. В кинопрокате мне обещали 1800 копий — большего и желать было нельзя. Больше того. Меня пригласили на специальное совещание прокатчиков с «Рекламфильмом», где обсуждался будущий прокат моей картины. Мне по-

казывали плакаты — я выбирала. Мне сказали откровенно и делово: «Мы надеемся заработать на этой картине. Мы выпустим ее в кассовый период — осенью, в праздничные дни».

Об этой картине высказалась едва ли не вся пресса — большей частью еще до широкой демонстрации. Рецензии были чрезвычайно отрадные. Вообще в том году о «Крыльях» писали много.

В октябре я уехала в Польшу в составе киноделегации, надеясь вернуться как раз к началу проката картины. Десятого ноября должна была состояться премьера в двух больших кинотеатрах («Ударник» и «Москва»). Я приехала, и что же? Премьеры не состоялось, никакой предварительной рекламы, никаких плакатов не было и в помине. Картину пустили «вторым экраном» — в основном в клубах и на периферии.

Я попросила объяснения у прокатчиков. Оказалось, всему виной мое отсутствие, но уж теперь все будет сделано, как обещано. Ничего не было сделано! Когда я справилась о количестве копий, мне сообщили такие цифры: широких копий более пятисот, а узких, предназначенных для села, далекой периферии,— семьсот. Это уже совершенно необъяснимо. Дело даже не в количестве. Фильм сложный. Городской зритель, для которого в основном предназначалась картина, практически ее не посмотрел. Каково мне было узнать, что во Львове она шла один день, в Ереване, когда мы туда приехали, едва нашли одну копию, в Киеве про нее вообще не ведали. Из писем я знаю, что демонстрировали фильм, как правило, на окраинах и на утренних сеансах. Понятно, что он не собирал необходимого минимума (86 процентов зала), и директора кинотеатров с легким сердцем снимали его с экрана. В результате — семь с половиной миллионов... Я знаю сама, что даже при идеальном прокате картина не могла бы набрать тридцати миллионов, возможно, и двадцати. Но на пятнадцать-семнадцать я все-таки рассчитывала.

Упреки режиссера, конечно, основательны, но в ее словах, хотя и смутно, прослушивается другая сторона проблемы. Имеет ли право художник рассчитывать (пусть не всегда, а в отдельных случаях) на более или менее узкий круг зрителей? Хорошо это или плохо? Ведь мы говорим о «социальной профессии, обращенной к массам» (по выражению Леже). Или мы слишком насторожены?

Конечно, если бы реклама была более активной посредницей между зрителем и сложными фильмами, они собрали бы больше зрителей. Но существует ведь устная реклама, которая достаточно действенна — зрители моментально информируют друг друга о том, что им интересно. Это к тому, что и шестьсот копий могут иногда стоить полутора тысяч. К тому, что мы более или менее умеем угадывать ценность фильма. К тому, что многие режиссеры действительно утрачивают вкус к общению с широкими кругами зрителей. Вкус, в высшей степени присущий кинематографу...

Публика слабо «отозвалась» на фильм «Крылья», а критики единодушно в сборнике «Экран-66» назвали работу М. Булгаковой лучшей за год. Неужели проблема действительно так сложна? Разве нельзя, задумав фильм сложный, задаться в то же время целью сделать самую сложность интересной для возможно более широкой аудитории? Не слишком ли легко мы заранее, так сказать, соглашаемся на успех в сравнительно узких кругах? (Сравнительно узких — ведь семь миллионов зрителей — это огромная аудитория.)

Лариса Шепитько:

— Я допускаю, что моя позиция — расчет на городского, попросту говоря, интеллигентного зрителя — где-то уяз-

вима. Но я исхожу из реального положения. В процессе работы над картиной я не искала возможностей сделать интригу более эффектной, более завлекательной. Здесь я сознательно подчинилась основной, бесконечно важной для меня задаче и ни на что не хотела отвлекаться. В принципе же, об этом, конечно, надо думать...

Вот сейчас интересно выслушать человека, который сознательно делал «зрительский» фильм и который, конечно же, думал об этом и продолжает думать.

Генрих Габай:

— В принципе, любой фильм должен быть зрительским. Кино — не литература: совсем другой характер восприятия. Каждый фильм выходит к зрителю под девизом: сейчас или никогда. Старый опыт кино в этом смысле очень поучителен. Старые режиссеры обладали редким умением решать высокие проблемы, используя силу «низких» жанров. Какие-то тонкие, сложные истины открывались обратными ходами. У нас же сегодня сложность языка подчас выше сложности проблемы... Я не отрицаю: современное общество неоднородно. Очевидно, возможны и фильмы повышенной и пониженной сложности. Однако возможны и «многослойные» фильмы, которые отвечали бы самым разным потребностям общества. Ремарка с огромным удовольствием читают все — и новички, и зрелые любители литературы. И те и другие находят его интересным и умным писателем.

Не стоит жаловаться, что трудно угодить всей публике, что трудно потрафить и тем, и другим, и третьим. Есть вещи, на которые все одинаково отзывчивы,— это талантливо выраженная правда. Конкретнее надо говорить и думать о путях выражения этой правды. С этого начинается контакт со зрителем. Мой фильм упрекали в некоторой расслабленности, водянистости. Это правда, и я жалею об этом. Действительно, фильму нужна большая образность, большая экономия средств. Много лишних проходов, бытовых подробностей, когда зрители выключаются из ритма.

Однако ни упомянутые недостатки, ни какие-то очевидные достоинства не решали судьбу проката картины. Главное, что позволяло мне рассчитывать на самый тесный контакт со зрителями,— это гражданская тема картины: ее живость, актуальность, острота. Картина шла к зрителю отнюдь не окольным путем. Поэтому преграды, вставшие на этом пути, столь неожиданны и ничем, я полагаю, не оправданы.

...Речь, таким образом, идет не только о зрелищной стороне. Речь идет об искусстве кино во всех его проявлениях. О трезвом, реальном чувстве зрителя. О возможностях воспитания фильмом. Нужно усиливать пропаганду лучших и трудных картин, устную и письменную. Но самое лучшее средство воздействия — по-прежнему сам кинематограф, когда он высокохудожественный и зрительский одновременно.

И, конечно, последнее слово в подобном разговоре должно остаться за режиссером, за конкретной, практической мыслью. За выводами «на завтра».

Александр Митта, постановщик фильма «Звонят, откройте дверь!»:

— Прокат моей картины не вызывает у меня никаких мрачных воспоминаний. Ее посмотрело больше десяти миллионов, что считается хорошим результатом для детской картины. Другое дело, что ее

ошибочно отнесли к категории детских картин, и потому она шла в основном на утренниках. Это ошибка предварительной рекламы — хотя вина проката здесь относительна. По внешним признакам картина действительно детская. И никакого вольного или невольного недоброжелательства по отношению к этой работе я не ощутил.

О чем я сейчас думаю — в связи с прокатом моей картины и в связи с прокатом вообще?.. Если мы хотим, чтобы наши картины смотрелись,— а мы этого безусловно хотим — тогда надо всячески учитывать то, что вынуждены учитывать прокатчики. Кинофильм в конечном счете (а может, и в начальном) является развлечением. Надо отдавать себе трезвый отчет в том, что у кинопроизведения — в отличие от всякого другого — очень-очень короткий срок жизни. В лучшем случае, три-четыре недели. И за этот срок оно должно «выложиться» максимально. Ждать «своего времени» (подобно книге или живописному полотну) фильм не имеет права. Он должен удовлетворить зрителя сегодня, сейчас. Тут уж ничего не поделаешь... Надеяться, что будет коренным образом пересмотрена система проката, не приходится. Да, конечно, возможен и даже необходим в отдельных случаях так называемый «медленный прокат», то есть демонстрация фильма поначалу в одном-двух кинотеатрах. Этот прием известен и в принципе оправдал себя. В этом в первую очередь заинтересованы трудные, сложные фильмы, несколько непривычные для восприятия. «Июльский дождь» Хуциева провалился в общем прокате, сошел с экрана, а потом целый месяц держался в двух маленьких московских кинотеатрах. Видимо, с этого надо было начинать. И все-таки «медленный прокат» — не решение проблемы, а что-то вроде стимулирующего укола. У нас не хватит кинотеатров для такого проката, 86 процентов заполнения — вот, кажется, минимум, который могут позволить себе кинотеатры, иначе картина должна уступить место другой. Не говоря уже о том, что в принципе специальные кинотеатры не могут существовать везде, как правило. В таком случае имеют право на свой кинотеатр и любители детективов или поклонники «восточных» фильмов.

...Итак, развлечение. Однако это понятие достаточно емкое и вполне может подразумевать не только широту, но и глубину захвата. «Гамлет» — тоже развлечение, и это не мешает ему быть философской трагедией.

Когда мы говорим о неуспехе той или иной трудной картины, речь идет часто о «запланированном» неуспехе. О том, что не приложили достаточно усилий, чтобы расчистить путь этой картине. Но это одна сторона проблемы. Другая заключается в том, что для зрителей кинематограф в значительной степени зрелище. Редко, когда пресса, художественные советы предъявляют претензии к занимательности картины. Конечно, гораздо труднее работать, когда приходится учитывать зрительские круги: учитывать всерьез — не угождая любым вкусам. Об этом все время необходимо думать. А у нас мало серьезных размышлений на эту тему. В результате сформировалась довольно вялая культура сюжетного мышления, отнюдь не мешающая прохождению сценариев «по инстанциям» студии. Сюжет прежде всего интересен проблемой. Объективно: если ты хочешь снимать остросюжетно, ты выбираешь—либо про шпионов, либо острый

духовный, общественный, гражданский конфликт. (В принципе возможно и сочетание — я просто огрубляю.) Острый конфликт — это резкие краски, резкие столкновения, резкие мысли. А это встречает на студии опасения, недоверчивость, и приходится заранее адаптировать, смягчать, сглаживать. Не удивительно, что в ходу оказываются полунамеки, нюансы с подтекстом, лирические конфликты.

У нас, конечно, не может быть раздельно коммерческого и интеллектуального кино. Все наши фильмы должны быть зрительскими. Нет таких режиссеров, которые не хотели бы своей картине как можно больше зрителей. Но, с одной стороны, помехой тому — инерция старого, опасливого отношения к резкому конфликту, с другой — у самого режиссера иногда нет заинтересованности в том, чтобы в картине как-то выражался аспект развлекательный. И здесь не следует, видимо, пренебрегать приемами мастерства, способными оживить сюжет, привлечь к нему зрителей. Это вовсе не противоречит острой конфликтности, о которой говорилось выше... Я спросил известного югославского режиссера Джорджевича, автора знаменитой картины «Утро», почему он взял актрису Милену Дравич на главную роль. Он ответил: «Она — хорошая актриса и к тому же звезда. Ее все знают...» Потом я спросил, так ли я понимаю один сложный, ассоциативный ход, замеченный мною в фильме. Он засмеялся и сказал, что в этом месте он просто чувствовал необходимость какого-то развлекательного номера. Он вставил песенку, которая, как это часто бывает, довольно своеобразно увязалась с сюжетом,— вот и все... Вот об этом я и говорю — о чувстве зрителя. Притом важно учесть, что в основе картины Джорджевича лежит проблема, которая вызвала в стране длительную дискуссию. Популярность картины и интерес критики не противоречили друг другу. Вот этого и надо добиваться — спора между самыми разными зрителями в самых разных общественных сферах.

Подобный спор и есть результат высокой культуры сюжетного мышления, которая подразумевает и драматизм поставленной проблемы и действенность «аттракционных» средств — темповых, развлекательных и прочих моментов. В конечном счете, разговор идет о более страстном, бескомпромиссном творчестве.

Вопрос принципиальный, и мы вправе ждать продолжения разговора. Не приходится изначально подозревать кого-то в снобизме, хотя бывает и этот дурной оттенок в отношении к искусству. Но большинство режиссеров стремятся «овладеть» максимальным числом зрителей. Есть и такая сторона дела: чуть ли не каждый художник проходит период «студийности». Когда еще только испытываются на крепость его творческая мысль, его профессиональное мастерство. Когда он намеренно ставит себя как бы в лабораторные условия. Тогда, возможно, и нужна небольшая доброжелательная аудитория, которую он конкретно себе представляет. В этот период все, что ни делается, носит характер предварительности. Но беда, если «студийность» надолго завораживает, затягивает художника. Легче жить, когда от тебя требуют только обещающих произведений, когда прощается и слишком бойкий почерк, и слишком старательный. И часто мы воспринимаем очередную картину уже взрослого мастера с той же скидкой на «студийность» — просто по инерции. Но зритель, широкий зритель, беспристрастнее. Он скидок делать не склонен. И он прав.

Диалоги с режиссерами вел М. КУШНИРОВ

По совету Циолковского

Ю. Герштейн

Мы надеемся устроить в ближайшее время встречу кинематографистов, критиков, зрителей, посвященную документальным фильмам последних лет, их воздействию на духовный мир современников, их судьбам в прокате. Фильмы, оставляющие зрителей равнодушными, заполняющие клеточки в «темпланах» и фактически остающиеся «на полке», никому не нужны.

Что же делает документальный фильм интересным и необходимым зрителю? Об этом мы просили высказаться кинопублицистов, чьи статьи напечатаны в нескольких номерах нашего журнала. Здесь мы помещаем еще одно выступление — режиссера Ю. Герштейна.

Есть проблемы, которые необходимо решать сообща — в одиночку они никому не под силу. К примеру — проблема увлекательности фильма. Пока еще психологи и социологи до нее не добрались. Психология зрительского восприятия, дифференциация зрителей по интересам, вкусам, занятости еще не стали предметом внимательного изучения.

Итак, зрителя надо знать, изучать его запросы, выявлять его симпатии. Пока это приходится делать нам самим, вырабатывая рабочие гипотезы. Правда, существует мнение, что о зрителе вовсе думать не следует, что нужно делать то, что интересно тебе самому, так сказать, «самовыражаться», и это раньше или позже совпадет с интересами общества. Такова, мол, судьба большого искусства — не сразу быть понятым и принятым. Есть и другая точка зрения, на мой взгляд, не менее рискованная: зритель-де воспринимает только тщательно разжеванную пищу, форма нужна как можно более простая, мысль доступней.

Я думаю, что решающую роль в увлекательности документального фильма играет круг проблематики, взятой автором. Трудно, конечно, рассчитывать на то, что волнующие тебя проблемы увлекут всех без исключения зрителей. Да и не следует. Нет сомнений — каждый фильм должен находить своего зрителя. Как песня. Не все поют туристские песни, студенческие, солдатские — песня сама находит путь к человеку, согласуясь с его характером, воззрениями, вкусом, профессией и даже местом жительства. Пора овладевать душой каждого зрителя, воздействуя на нее средствами искусства.

Я бы уподобил фильм камню, брошенному в воду (рискуя сделать этот пример объектом для остроумия), — расходящиеся волны, по мере своего удаления от центра, затихают по силе, но делаются все шире. То же происходит и в нашем случае: на ближайших к эпицентру кольцах — «наш» зритель, задетый нами и встревоженный, влюбленный и взволнованный, а дальше, на далеких кольцах, — тот, что придет к нам позже... А придет он обязательно — страсть человека к познанию неизбывна и бесконечна. Только не приспосабливаться, не прибедняться, не упрощать фильм ради мифа о «среднем зрителе». Все зависит от значительности проблемы, ее своевременности, от честности ее постановки. Вот в чем, мне кажется, корень вопроса. Не думать об этом, приступая к фильму, нельзя.

Многое в решении этой проблемы зависит от сценария.

Спор о том, нужен сценарий или нет, сегодня уже бесперспективен. Нужен, конечно. Весь вопрос в том — какой сценарий? Пока что мне сценарии документальных фильмов напоминают меню в иной столовой: написано «бифштекс», а что подадут — один бог знает. Ведь большинство сценариев, так лихо про-

скакивающих сквозь рогатки худсоветов и сценарно-редакционных коллегий, мало похожи на сделанный по ним фильм. Доходит до парадоксов — требуют точного изложения будущего синхронного куска или репортажного куска. А всем же ясно, что нет в искусстве документального кино ничего общего между придуманным и истинным, между желаемым и добытым — снятый материал всегда богаче, неожиданней и часто увлекает фильм по пути, не предусмотренному сценарием.

Очень трудно провести водораздел между сценаристом и режиссером в документальном кино, трудно определить, где кончается сфера действия одного и начинается сфера действия другого. В идеале сценарист — режиссер, а режиссер — сценарист. Только в тесном кровном союзе, в полном соавторстве на всем пути от замысла до готовой копии, представляется мне плодотворность этого альянса.

Все, что я говорю, отнюдь не умаляет значения сценария, не уменьшает ответственности сценариста, не исключает его талантливости, яркого творческого почерка. Напротив: ответственность возрастает, так как сценарий фактически пишется в течение всего периода производства фильма, а талантливость сценариста — первое условие содружества.

Но пора раз и навсегда покончить с многолетним и непорядочным актом фальсификации — утверждением сценариев, полных дурной литературщины, штампов, имитирующих жизнь, воспроизводящих разговоры, которых не будет. Пожалуй, «Корабли не умирают» — один из первых сценариев, к которому у меня родилось доверие: я увидел мучающихся в поиске сценаристов.

Вероятно, было бы целесообразней вместо вымученного режиссерского сценария представлять лишь экспликацию (тоже, если есть в этом необходимость) будущего фильма, на основании которой разрабатывать лишь часть сметы (25—40 процентов). И лишь после того, как группа приступит к работе, ознакомится с объектами съемок, выработает прием, технологию, сумму технических и творческих средств, может идти речь о генеральной смете, лимите пленки и календарном плане.

В интересах дела давно пора ввести положение об оплате гонорара за идею будущего фильма — часто люди, полные идей, не умеют писать сценариев, но вынуждены это делать во вред себе и делу. И уж, конечно, пора уравнять права сценариста и режиссера на потиражные. Ведь работали-то вместе, а преимущества врозь.

●

Итак, сценарий в руках.

Рождаются десятки вопросов. Жанр картины? Ее стилистика? Атмосфера? Какими средствами решить эти задачи?

В самом деле, до сих пор говорят «научно-популярный жанр», «документальный жанр». А между тем документальное кино давно обрело внутри себя бесконечное множество жанров.

Разве «Повесть о нефтяниках Каспия» — не документальный роман? А «Там, за горами, горизонт» — не документально-психологический роман? «Люди голубого огня» — повесть; «Подвиг» и «Время, которое всегда с нами» — биографические романы; «Гимнаст» — психологический этюд; фильмы-эссе «Бумеранг», «Квадраты солнца» и бесконечное количество фильмов-очерков, фильмов-плакатов, фильмов-притч, до-

кументально-сатирических фильмов, памфлетов, исповедей, размышлений, детективов — да просто нет конца, и никакое воображение не в силах ограничить возможности «документального жанра». Тем более что вся терминология и толкование нами пока заимствованы у литературы, за неимением своих, кинематографических, а впереди нас ждут жанры неведомые, обязанные своим будущим рождением только кино — его специфике, его условности.

Степень условности та же, что и в игровом кинематографе, — воспоминания, внутренние монологи, спор героев на экране с невидимым автором, столкновения на полиэкранах прошлого с настоящим, но степень достоверности и художественной убедительности выше или может быть выше.

Когда мы работали над фильмом «Рассказ о Михаиле Фрунзе», в наши руки попало громадное количество фотографий и мизерное количество кинолетописи. По характеру своему почти все фото носили сухо-официальный характер. Это привело нас к решению дать в фильме только один эпизод, построенный на летописи, — последний парад, который принимал Михаил Васильевич. Фотографий были сотни, а мы в течение многих дней устилали ими номер в московской гостинице, постепенно отбраковывая те, в которых не было «теплого», что ли, начала. Фрунзе нас интересовал как личность неповторимая и глубоко человечная. В итоге время, ушедшее на отбор этих фото и споры вокруг каждой фотографии, превысило время съемок их в несколько десятков раз. Директор группы был в ужасе. Но затем наши усилия были вознаграждены, а потери времени на отбор компенсированы четким и экономным съемочным периодом. Так, например, целый эпизод каторги был решен однокадровой разработкой одной-единственной архивной фотографии «Ссыльные на этапе».

Большое значение в своей практической работе я придаю второму плану. Особенность второго плана в документальном кадре заключается в том, что, как бы оператор его ни снял, он несет все черты документа, где любая деталь говорит о многом, далеко не предусмотренном заранее.

Меня всегда будут удивлять съемки первых русских хроникеров — бесхитростные на первый взгляд, но поразительно емкие, историчные, много говорящие всеми своими планами. Будут ли нынешние с изыском порой снятые, но формально блестящие кадры столь многоречивы через 50 лет? Ведь волшебство старой хроники в ее как бы непреднамеренности, объективности — это слово почему-то до сих пор вселяет страх, хотя все отлично знают, что один и тот же кадр может быть использован в интересах различных идеологий.

Объективность кинодокументалиста не есть беспристрастность — это прежде всего честность и понимание сложности происходящих в жизни общества процессов. Поэтому снимать надо не только созидание, но и бедствия, не только достижения, но и недостатки. Киноархивы обязаны очень внимательно и на строго научной основе собирать материал, здесь недопустимы «волевое начало» и веяние времени — наоборот, эти «веяния» должны найти свои отражения в собрании документов. Любой правдивый план, снятый сегодня, заговорит через много лет.

Перед авторским коллективом фильма беспрерывно возникают вопросы: размеры, метражность картины, количест-

во частей? До сих пор идут споры, что перспективней в документальном кино — короткометражка или полнометражный фильм? А что такое короткометражка — одна часть или две-три? А что такое одна часть — сколько это метров? Ясно, что размер картины есть производное от содержания ее и формы. Но всегда ли мы с этим считаемся? И знаем ли мы цену времени на экране?

Большие картины делать можно. И должно. Но это не снимает необходимости уметь коротко, лаконично доносить свою мысль. И естественно, нельзя заранее, на основе лишь сценария точно определять и ограничивать количество частей будущего фильма. Плановики сейчас же заявят, что так работать нельзя, что это произвол и т. д. А ведь стоит спокойно и трезво обсудить этот вопрос. В материале настоящего документального фильма так называемыми остатками являются не дубли, а ценнейший и выстраданный материал, оставшийся за бортом. Группа изо всех сил втискивает картину в прокрустово ложе утвержденного количества частей, отсекая не лишнее, а сокращая до скороговорок часто очень важные эпизоды. Одним словом, качество картины иногда зависит не только от краткости, но и от увеличения ее размеров, что обычно воспринимается, без всяких к тому оснований, как катастрофа.

Часто приходится сталкиваться с вопросом — как вести картину? От автора или от действующего лица? Положить в основу дикторский текст или смонтировать записанные на магнитофон высказывания героев фильма? А может быть, ограничиться надписями?

Для меня всегда важно решить — кто тот человек, который произносит текст в картине? Есть ли у него на это право, достаточные знания и уже в последнюю очередь — степень умения четко произносить слова.

Ни К. Симонов, ни М. Ромм не обладают поставленным голосом или четкой дикцией, их главное достоинство — знание предмета, подкупающая искренность плюс л и ч н о е отношение к изображению.

Но пока режиссеры ищут избавления от диктора. Естественно, что появление одной удачной ленты без дикторского текста порождает целый косяк картин в том же ключе.

Любой протест против установившегося штампа полезен, но парадокс заключается в том, что свежее, новое, подхваченное многими и широко используемое, быстро стирается и тоже превращается в банальность. По совести говоря, очень свежих приемов в запасе уж нет — за последние 20 лет мировой кинематограф выбросил на экран сотни тысяч фильмов, в которых использовано и сочетание цветного изображения с черно-белым, и борение сознания с подсознанием, испробованы различные эксперименты со звуком, с широкоформатным и вариоэкраном и пр. и пр. Казалось бы, все средства современного кинематографа взяты на вооружение. И тем не менее один за другим появляются интересные, своеобразные, принципиально важные фильмы. И будут появляться.

Заранее отвожу упреки в том, что я ограничил сферу поисков нового лишь набором комбинаций старых приемов. Ни в коем случае. Конечно, есть неизведанное. Конечно, палитра художественных средств растет и будет расширяться бесконечно. Но для этого требуется одно важное условие — беспрерывная разведка боем, атака, занятие позиций.

Сейчас кривая линия фронта меняется беспрерывно. То здесь, то там появляются интересные работы, часто очень принципиальные, новаторские в полном смысле этого слова. Пришло время нашим киноведам и критикам заняться этим интереснейшим процессом, попытаться его осмыслить.

●

Очередная сегодняшняя проблема — оператор фильма. Каким он должен быть — современный оператор-документалист? Я бы определил так: оператор-искатель, оператор-мыслитель, оператор-соавтор.

Кстати, операторы-документалисты все чаще выступают и в роли режиссеров — в ряде случаев это оправдано. Класс работы наших операторов поднялся высоко. Подчас настолько высоко, что операторы игрового кино перенимают опыт документалистов и радуются, когда удается быть похожими на них.

Еще несколько лет назад, снимая «организованный» эпизод, я инсценировал репортаж, покачивая камеру, имитируя как бы случайность снятого кадра. А сегодня... Точность выбранной позиции, дотошная наблюдательность и терпение, громадное, самоотверженное, граничащее с подвигом, — вот исходные сегодняшнего репортажа. Любопытно, что интерес к происходящему пропорционален и времени, в течение которого мы следим за объектом нашего внимания. Это одна из сокровенных тайн зрительского внимания. И как вершину, я расцениваю длинный непрерывный план, в котором по мере происходящего раскрываются определенные противоречия, появляются мотивы для опосредствованного обобщения самим зрителем целого пласта жизни или пусть какого-то явления.

Каждый, кто снимал скрытой камерой синхронные куски, видимо, не раз задумывался: почему в сыром виде весь снятый материал смотрится с большим интересом, чем уже отобранный, в готовом фильме. Видимо, здесь играет роль длительность куска: ведь поведение человека во времени — одно из условий создания его кинопортрета; для фильма очень часто отбирается только тот материал, который соответствует одному-единственному избранному аспекту, в то время как человек интересен именно в совокупности проявлений черт характера, в диалектичности, в их взаимосвязи.

То же самое относится и к синхронным кускам, к чистому, так сказать, наблюдению — правда характера требует накопления суммы черт в поведении. И чутье оператора, его ум, воля, вкус, знания — все должно быть сфокусировано на одном — предельно выявить человека на экране. О, как это не просто!

Неосторожное обращение с синхронной камерой, к примеру, привело авторов фильма «Художник Вадим Рындин» («Центрнаучфильм») к тому, что появление на экране безусловно уважаемого авторами замечательного мастера советской сцены вызывает смех в зале.

Контакт оператора с режиссером должен доходить до уровня, если хотите, телепатического. А результаты видны. Вспомните фильмы «Гимнаст», «Взгляните на лицо». Радостно и то, что уже в ряде фильмов, больших и малых, образность появилась не случайно, не в процессе съемки, а в результате большой подготовительной работы, как плод эстетической программы операторов и режиссеров. Сюда я отношу лучшие ра-

боты операторов П. Мостового («Взгляните на лицо»), Б. Галантера («Смена», «Бумеранг»), В. Видугириса («ПСП»), Э. Тимлина («Объяснение в любви»), И. Селецкого и Б. Пилипсона («Репортаж года»), М. Туратбекова («Чабан»).

Сейчас на всех студиях много интересной операторской молодежи. Уходят в прошлое «узкие» специалисты одного какого-то рода съемок — театрально-концертного, производственного, колхозно-совхозного, событийного, камерного. Пришел оператор-универсал, технически очень грамотный, творчески разносторонний, политически страстный, требовательный к себе и к другим.

Но... творческие возможности и потребности нынешнего оператора все еще не пришли в соответствие с реально существующими в его руках техническими средствами.

●

Не меньше трудностей и с проблемой документального звука, что также тесно связано с уровнем технического оснащения.

Приходится слышать мнение некоторых «оптимистов» — они утверждают, что пока наша кинотехническая промышленность освоит выпуск высококачественных портативных камер, магнитофонов и микрофонов, пройдет мода на синхронный репортаж, интервью и острая необходимость в такой аппаратуре отпадет.

Спору нет — кто видит в синхронном диалоге или музыке лишь элемент формы, тому быстро приедается все, что входит в моду, в обиход. Любые попытки фетишизировать определенный прием всегда смешны и опасны. Тем более что «звуковой» опыт наш в области документального кино еще очень юн и доморощен.

Звуковое решение оказалось могучим фактором в поисках новых выразительных средств. Все чаще не звук подбирается под изображение, а изображение подчиняется звуковой дорожке. В некоторых работах звук и изображение слились в контрапункт — а это «король образности». Вспомните «Последние письма», «ПСП», «Бумеранг».

В некоторых картинах документальная запись речи выносится за кадр асинхронно и тоже расширяет и углубляет поднятый документалистами жизненный пласт. Есть фильмы, сделанные методом последующего озвучания и от этого не утратившие живого дыхания правды. Например, «Чабан». Это лента и любопытная и спорная. Сейчас, в эру проникновения документальных методов съемки в игровой кинематограф, вдруг появляется документальный фильм, взявший на вооружение методику и технологию игрового кино. И удачно их использовавший. На возражения: «а документ ли это?» — я отвечаю вопросом: «убедительно ли?» Убедительно. Потому что в фильме есть жизнь, ее правда и мудрость, есть очень достоверные люди и безмерное авторское уважение к ним. Все это делает его документом.

И никакие требования стерильности жанра не в силах зачеркнуть определенные достижения, связанные и с применением точной инсценировки, и с последующим тонированием синхронных кусков. Критерий должен быть таким: как это сделано и во имя чего? Зритель оценит и поймет любой прием и поиск, так же как легко обнаруживает пустоту, халтуру и непрофессиональность.

Но вернемся к звуку. Сейчас уже требуется определенная физическая закалка,

чтобы без вреда для здоровья смотреть и слушать фильм, в титрах которого сказано — «музыкальное оформление — имярек». Здесь все уже готово — музыка «производственная», «сельскохозяйственная», «пейзажная», галопчик для спорта, ноктюрн Шопена для «интеллектуального» эпизода. И, конечно, «космическая» музыка. В лучшем случае все эти «музыки» подобраны любовно, редко встречаются в других фильмах, но все так же не умолкающие, иллюстрирующие все происходящее — от первого кадра до надписи «конец». Есть готовые заставки, готовые начала и «проверенные» концы, «поднимающие фильм до уровня». В таких фильмах и в таком «оформлении» пауза кажется крупнейшей находкой. Очень трудно смириться со всем этим, но часто приходится, ибо это проблема профессиональности того или иного режиссера, связанная с пересмотром эстетических позиций каждым из нас. Это проблема сметных ассигнований на оригинальную музыку. Это проблема интересных, понимающих в нашем деле и «недорогих» композиторов. Это следствие того, что на студиях мало подготовленных звукорежиссеров и часто нет приличного оркестра и элементарной тонстудии.

И все же кто ищет, тот находит. В частности, рижане сами находили и воспитывали своих «звукомагов», а сегодня уже Л. Гедравичус и Я. Зиверт воспитывают и вдохновляют режиссеров Рижской студии. Это можно сказать не только о рижанах. Документальное кино теперь не ограничивается записанными с натуры звуками человеческого голоса, документальными шумами, музыкой всех направлений — от народной до «конкретной», но и ищет целую систему условных звучаний, эмоциональных и современных. Все дело опять сводится к тому, чтобы не заштамповать редкие находки (а такая тенденция уже ощущается даже у самих авторов этих находок) и идти все дальше в поисках новых звуковых средств.

Давно уже ясно, что предмет документального кино — прежде всего человек. Он подчиняет себе все элементы кинематографа и организует их воедино. Интерес к нему и есть тот ключ, которым «отмыкаются» связь времен и сиюсекундное бытие. Художник всегда добр к Человеку, даже рисуя «Гернику» или снимая «Виридиану». Как совместить в себе любовь к хорошему с ненавистью к дурному?

В связи с этим возникает еще один важный вопрос. Существует ли этика взаимоотношений между съемочной группой и снимаемым человеком? Безусловно. Но каковы ее нормы?

Все помнят точку зрения Г. Белля по поводу камеры-соглядатая, равно как и негодование С. Образцова, вызванное показом целующихся влюбленных в картине Рижской студии «Ты и я». Но неужели человек должен быть обязательно поставлен в известность о том, что его снимают? Давать на это письменное согласие, как этого требуют в последнее время? Тогда мы не видели бы замечательных эпизодов в «Русском чуде», «Обыкновенном фашизме», фильмах К. Маркера, А. Варда, Ж. Руша, Б. Ханстра и, конечно, многих короткометражек наших документалистов.

И где грань допустимого? Почему недопустимо снимать скрытой камерой целующуюся с любимым девушку и допустимо снимать ее в фойе Дворца культуры перед зеркалом, быть может, в наиболее интимный момент — когда она творит свой «портрет», «наводит красо-

ту»,— что это, менее лично? Или поцелуй оскорбляет чьи-либо чувства?

А что, кстати, делать с майором Мюллером? Ведь с точки зрения этики, не важно, что он знал о съемке, а важно, что он не знал, с какой целью его снимают. В итоге — великолепный фильм «Смеющийся человек» — уникальное разоблачение современного фашизма. Мне скажут: Мюллер — враг, подонок. Но разве то, что может рассказать друг в условиях съемки скрытой камерой, менее интересно для современника? Без подготовки, без сюсюканья, без заигрывания с объективом рассказать о своих победах и неудачах, сомнениях и взглядах, семье и любви — разве это не документ эпохи, времени, общественного строя? Важно сохранять одно условие — оставаться другом, объективным и страстным, любящим своего героя автором. Ей-богу, при такой авторской позиции современному положительному герою в документальном кино урон нанесен не будет!

Не спорю, возможны случаи, когда некоторые киноанкеты следует на время отложить, не спешить с их опубликованием, но не снимать их вовсе — нельзя.

Социология и статистика отнюдь не равнодушны к частной жизни человека, и выводы их убедительно говорят о том, как тесно связана частная жизнь с общественной, как они взаимозависимы.

Следует помнить, что выводы не всегда совпадают с желаемым. Иногда они просто неожиданны. Даже жрецы науки — той же статистики (или социологии),— соблюдая строгую объективность в методике исследований, далеко не равнодушны к их результатам, которые порой ставят их в тупик. Искусство всегда движимо тенденцией — это способ выражения авторской позиции.

Исказить истину может только враг или угодник. Активный же член общества, его строитель всегда радуется любому достижению и яростно восстает против недостатков, помогая их искоренять всеми доступными средствами. В этом вижу главную цель всех наших усилий. За понятием «общество» стоит не только политико-экономический «портрет» его, но и обязательно «портрет» человека — носителя всех черт, характеризующих особенности этого общества.

●

О чем же хочу я делать новую картину? А еще вернее — картины? И всю свою жизнь...

«Я бы хотел вообще разобраться в том, что происходит сейчас среди земного человечества. Желал бы сделать оценку главнейших обычаев, законов, верований, управлений, естественного и искусственного хода вещей, свободы и насилий, индивидуального (личного) и общественного движения.

Цель практическая: выяснить, что хорошо и что дурно для существ, что делать и что не делать, куда тянуть и от чего бежать». Это слова К. Э. Циолковского. Я к ним присоединяюсь.

Мудрость вымысла

Заметки о мультипликации

С. Асенин

Наша мультипликация вступила в пору интенсивного развития, когда она все больше привлекает к себе внимание общественности, все больше завоевывает интерес и симпатии самого широкого круга зрителей. Теперь уже стало общепризнанным, что в мультипликации в послевоенные годы совершилось нечто вроде эстетического обновления, внесшего свежую живительную струю в это своеобразное искусство. Известный художник Жан Эффель писал на страницах французского журнала «Синема»: «Примерно до 1950 года стилем мировой мультипликации командовали американцы. Но с тех пор в языке и технике мультипликационного искусства изменилось столь многое, что этот процесс можно сравнить с подлинной революцией». Как бы продолжая эту мысль и подтверждая ее всем опытом нового послевоенного этапа развития рисованного и кукольного кино, талантливый советский режиссер-мультипликатор Федор Хитрук говорит: «За последние двадцать лет наша мультипликация родилась второй раз. Наш чисто зрелищный, как было принято думать, кинематограф стал интеллектуальным».

Нельзя не радоваться тому, что это обновление мультипликационного кино получило особый размах в социалистических странах, имеющих таких блистательных режиссеров, как Иржи Трнка и Карел Земан в Чехословакии, Ион Попеску-Гопо в Румынии, Душан Вукотич и Ватрослав Мимица в Югославии, Тодор Динов в Болгарии и целая плеяда талантливых мастеров в Польше, Венгрии, ГДР, Советском Союзе.

В чем же смысл и значение этого обновления?

Французский искусствовед Робер Бенайун в книге «Мультипликация после Уолта Диснея» объясняет его торжеством ломаной линии над округлостью Диснея, угловатого над сферическим, плоского над объемным. Однако такой формально-стилистический подход к анализу существенных перемен в целой области художественного творчества по меньшей мере наивен. Суть этого явления, думается, состоит в том, что мультипликация, как и другие виды искусства, и не в последнюю очередь графика и кино, повернулась лицом к живой, кипящей событиями действительности, прониклась интересами, идеями и фактами сегодняшнего дня и одновременно обратилась для их выражения к неисчерпаемым источникам народных традиций, к богатейшей сокровищнице изобразительного и литературного творчества — классического и современного. Она стала искусством граждански страстным, политически острым, актуальным и идейно содержательным. В совершенно новой мере она держит в центре своего пристального внимания и исследует мир человека, современные общественные проблемы. Возникли самобытные национальные школы рисованного и кукольного фильма, представителей которых отличает глубокая внутренняя общность, а отнюдь не только узкопотребительская связь с народным творчеством. Все это открыло перед мультипликацией новые горизонты, новые жанровые и стилистические возможности, сделало ее искусством интеллектуально емким и эмоционально насыщенным, способным на образные обобщения большой философской глубины и масштаба.

В результате было подрублено и разбито в самой основе, хотя еще и не развеяно окончательно, смехотворное, но все еще живучее предубеждение, согласно которому мультипликация — искус-

ство сугубо развлекательное, примитивно назидательное и в силу этого лишь исключительно детское. Мультфильмы, не забывая своих неотъемлемых обязанностей перед детским зрителем, в то же время заговорили взволнованным языком боевых киноплакатов, политических памфлетов, пародий, сатирически сопоставляющих историю и современность, языком метких эпиграмм и злободневных фельетонов.

В одном ряду с художественными открытиями мировой мультипликации, дерзновенно раздвигающими наши представления о выразительных возможностях этого искусства, по праву стоят талантливые советские фильмы последних лет, такие, например, как «Баня» С. Юткевича и А. Караповича, «История одного преступления», «Каникулы Бонифация» и «Человек в рамке» Ф. Хитрука, «Левша» И. Иванова-Вано, «Мир дому твоему» И. Николаева и В. Никитина, «Большие неприятности» В. и З. Брумберг, «Кто сказал «мяу»?» В. Дегтярева, «Жизнь и страдания Ивана Семенова» В. Курчевского и Н. Серебрякова и другие. Произведения эти различны по темам, жанрам, по творческому почерку создавших их мастеров, по широте охвата действительности, по масштабу художественных обобщений. При всем том их объединяют высокое мастерство и взволнованно-страстное восприятие явлений общественной жизни — даже когда речь идет не о сегодняшнем дне, а об истории давних или недавних лет, — та ничем не заменимая способность художника вложить в свой труд горячее сердце современника, которая отличает творения большого искусства.

Для определения путей дальнейшего самобытного развития нашей мультипликации чрезвычайно характерны и значительны мысли, которые высказывает Сергей Эйзенштейн. Вспоминая в начале 1947 года о разговоре с приехавшим к нему в гости Жаном Эффелем и то, в частности, что оба они признались в своей любви к мультипликации и творчеству Диснея, С. Эйзенштейн так излагает дальше ход этой беседы:

«Говорим о нашей мультипликации. Излагаю ему неодобрение: наши мультипликаторы стилизуются под Диснея. Между тем и в образах зверей и в стилистике начертания у нас свой собственный звериный фольклор и эпос». Вскоре после этого, размышляя в одной из своих лекций о композиционном и смысловом значении цвета в киноискусстве, С. Эйзенштейн снова возвращается к той же проблеме связи мультипликации с народным творчеством и замечает: «Я лежу и думаю: если заняться мультипликацией, то, конечно, надо заниматься не диснеевскими свинками и мышками, а надо идти по линии русского фольклора». И в качестве образца «фольклорного построения» приводит вятские игрушки.

Высоко оценивая мастерство Диснея в создании сложного ритмико-выразительного соответствия между музыкальным и изобразительным образом и отмечая, что «Дисней в этом неподражаем», С. Эйзенштейн одновременно подчеркивает, что когда этот «единственный мастер мультипликации» перешел к цвету, то «оказалось, что цвет у него «не работает» музыкально, даже в «Бэмби».

Как видно из этого примера, С. Эйзенштейн чрезвычайно требователен и строг, когда речь идет о стилистической цельности и художественном единстве всех компонентов мультфильма, их соподчиненности единому замыслу. Он бес-

пощадно критикует даже «Бэмби», а также и другие более ранние диснеевские картины за стилистический разрыв между олеографически выписанным фоном и характером движения, рисунком персонажей. И так подытоживает свои размышления о сложном стилистическом единстве в мультипликации: «Целиком рисованный фильм, не сумевший найти графической и живописной манеры для полного выражения своих устремлений, целиком рисованный фильм, не сумевший найти стилистического единства среды и фигур, — зрелище, конечно, очень грустное».

Много сил у наших мультипликаторов в прошлом ушло на преодоление условности, выдаваемое за реализм. Занятие это, противоречащее самой природе мультипликации, разумеется, абсолютно бесплодно. Теперь уже стало бесспорной истиной, что только глубокое понимание мультипликаторами особенностей этой условности и смелое их использование может привести к новым творческим победам реализма. Характер условности, естественно, связан с творческими задачами, которые ставит перед собой художник, с замыслом и стилистикой фильма. Но само движение мультперсонажа на экране всегда неизбежно условно по сравнению с реальным.

Фантастика, отказ от внешнего правдоподобия не только видоизменяют облик мультперсонажей, сказываются на выборе их фактуры, но и делают вымышленными, условно-парадоксальными, гиперболизированными и сами обстоятельства действия, что так характерно для драматургии сказки.

«За его сказкой есть реальность ви́дения», — говорил В. Шкловский об Александре Грине. Такая реальность ви́дения ярко проявляется во многих работах советских мультипликаторов, превосходно сочетающих сказочную условность вымысла с разработкой больших и острых проблем современной действительности.

По своему характеру многие мультфильмы представляют сегодня нечто вроде философской притчи, в которой сюжетный лаконизм хорошо гармонирует с лаконичностью изобразительного решения. В них нет дикторского комментария, нет «параллелизма» словесного и зрительного образа, превращающего экранное изображение в дублирующую содержание иллюстрацию. Иллюстративность нанесла в свое время большой вред мультипликации. Она упраздняла ведущую роль изобразительного начала, расшатывала, разрушала его драматургические основы, лишала экранное движение и жест мультипликационного персонажа остроты и выразительности целеустремленной мысли.

Острота и напряженность фабулы, столь естественные для рисованного и кукольного кино, стремление к ясности, простоте и запоминаемости не должны приводить к прямолинейности и схематизму драматургических решений и однозначности характеристик, стиранию подтекста, отрицанию разветвленного сюжета, построенного на переплетении и сопоставлении различных смысловых планов. Весь опыт советской мультипликации и прежде всего таких ее значительных по объему и содержанию фильмов-экранизаций, как «Новый Гулливер», «Баня», «Левша», показывает, что мультфильму доступны и сложные фабульные решения и развернутые, при всем своем внутреннем лаконизме, характеристики персонажей. Но как бы ни были значительны и убедительны эти примеры, малой форме в мультипликации, несомненно, всегда будет принад-

лежать чрезвычайно важная роль, и сюжетный лаконизм неизменно будет требовать от драматурга и режиссера умения строить фильм в динамическом ключе острых фабульных поворотов, стремительно проходя этап традиционной завязки, одним ударом вводить зрителя в круг захватывающих его внимание обстоятельств, учитывая при этом буквально каждый жест персонажа на экране. И тут совершенно прав один из зачинателей нашей мультипликации Н. Ходатаев, который отмечал, что мультфильму приходится работать «в таких узких и точных рамках, которых не знает ни одно искусство». Отсюда — своеобразная новеллистичность и афористичность драматургии мультфильма.

Диапазон комического

Заострение, сгущение, преувеличение, уподобление, столь характерные для сатиры, находят в возможностях мультипликации необычайно полное и многообразное выражение. Комическое в той или иной форме и градации проникает едва ли не во все жанры мультипликации, и именно в области гротескно-сатирических образов она, по всеобщему признанию, достигает своих наивысших художественных взлетов.

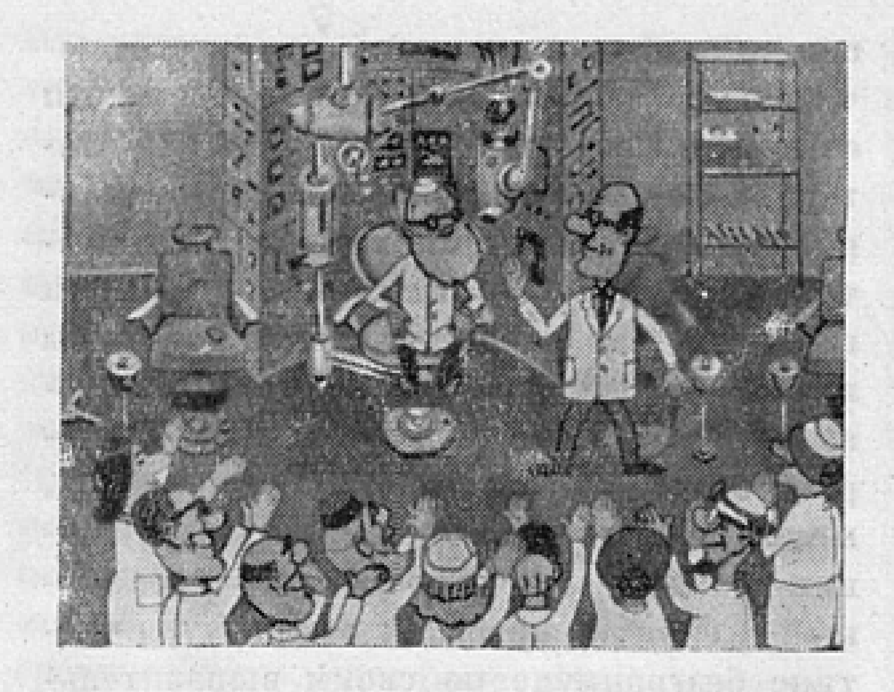
Чем это вызвано и почему это происходит?

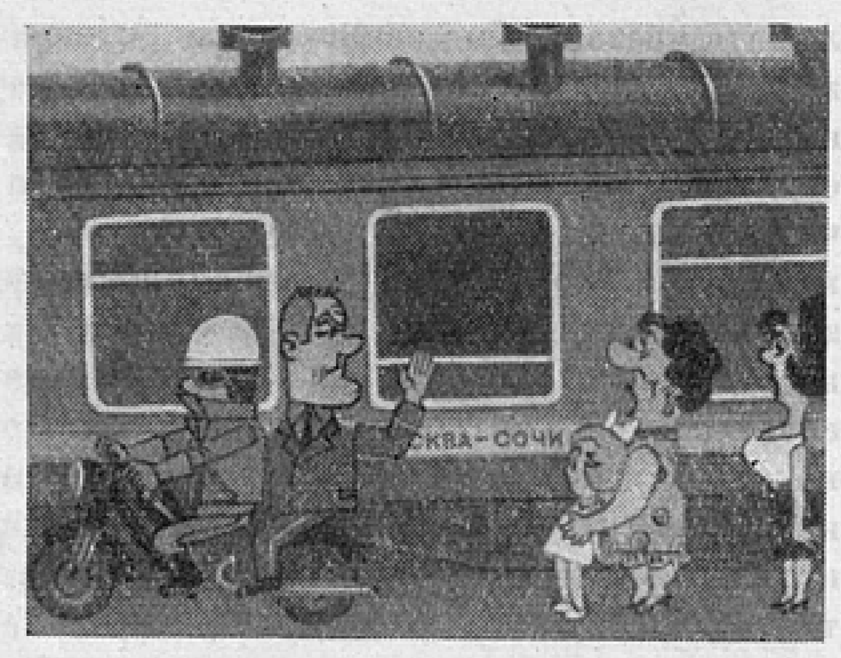
Искусно соединяя несоединимое в творчестве живого актера, во многом определяющего возможности искусства театра и игрового кино, в неожиданном столкновении причудливо совмещенных фантазией деталей разоблачая скрытую сущность явления и характера, материализуя метафору в зримом развитии образа, мультипликация способна произвести мгновенный взрыв эмоциональной энергии, создать эстетический заряд исключительной дальнобойности и точности сатирического прицела. Сила сатиры литературно-драматической и изобразительной несоизмеримо умножается в динамическом экранном воплощении. Надо ли говорить, что мультипликации доступны любые, самые фантастические превращения, что большое искусство кинометафоры, так же как и мастерство кинотрюка, когда им владеет настоящий художник-реалист, зоркий и целеустремленный в своих творческих исканиях, поистине безгранично по своим выразительным возможностям.

Ни с чем не сравнимая сила мультипликации в области комедийно-сатирических жанров связана также с тем, что она способна придать фантастической гиперболе, острой гротесково-утрирующей карикатуре, почти нереальной по своей «чудовищной» саркастичности характеристике осмеиваемого вещественную зримость и убедительность, «одухотворенную» экспрессию, пародийно «соответствующую» подлинной реальности. Это художественное оружие огромного эстетического воздействия, искусство, которое никого не оставляет равнодушным. Универсальный сатирический принцип пародии, карикатурно сдвигающей и гиперболизирующей привычные черты и тем самым обостряющей восприятие, проявляется в мультипликации с особой силой. Это большое мастерство, требующее ювелирной точности изображения при снайперской точности идейного прицела.

Пародия действительно один из самых «взрывных» жанров мультипликационной сатиры. Она искусно находит щели между формой и содержанием, взрывает изнутри штампы, показывает, словно в «кривом зеркале», несоответствие

«Шпионские страсти»





замысла и воплощения. Используя на первый взгляд готовые стилистические принципы и композиционные детали, она ставит их в совершенно новый смысловой и жанровый ряд, подчиняя своей вполне определенной художественной цели. И часто ее удары метко бьют не только по ближней мишени — произведению, избранному объектом пародирования, — но и по той действительности, отражением которой эта мишень является.

Вскрывая фальшь, бессодержательность, комическую противоестественность шаблонов в литературе, кино, театре, архитектуре, пародия смело пользуется крайними формами гиперболизации, сатирическим нагнетанием повторов, приемом оголения, доведения до абсурда мотивов, сюжетных поворотов и психологических посылок пародируемого произведения или целого жанра. Так, блестящая рисованная комедия «Шпионские страсти» очень смешно и всесторонне разоблачает штампы ходкого жанра детектива. Авторы этого яркого талантливого фильма режиссер Е. Гамбург и сценарист Л. Лагин зло высмеяли навязчивые шаблоны не только западного, но и нашего искусства. Это своего рода сатирическая «энциклопедия» детектива, неистощимая по количеству выдумок и находок. Пародийно эффектно развернуты в стремительном мультипликационном движении тривиально трактуемый «конфликт» между личным и общественным, карикатурно сниженный «мотив» шаблонного «преуспевающего» положительного героя, иронический апофеоз мгновенно перевоспитывающегося малолетнего разгильдяя, стиляги и тунеядца, вызывающего всеобщее умиление, — подобные меткие сатирические экранные зарисовки придают этому остроумному мультфильму большое «очищающее», воспитательное значение.

Можно ли средствами рисованного и кукольного фильма раскрыть человеческую психологию? Этот вопрос вышел ныне из сферы чисто теоретических дискуссий. Такие фильмы, как, например, «История одного преступления» и «Человек в рамке» Ф. Хитрука, в символических образах-типах смело соединяют различные оттенки человеческих переживаний — «смех и слезы», элементы комедийные и высоко драматические — черта, издавна свойственная отечественной сатире.

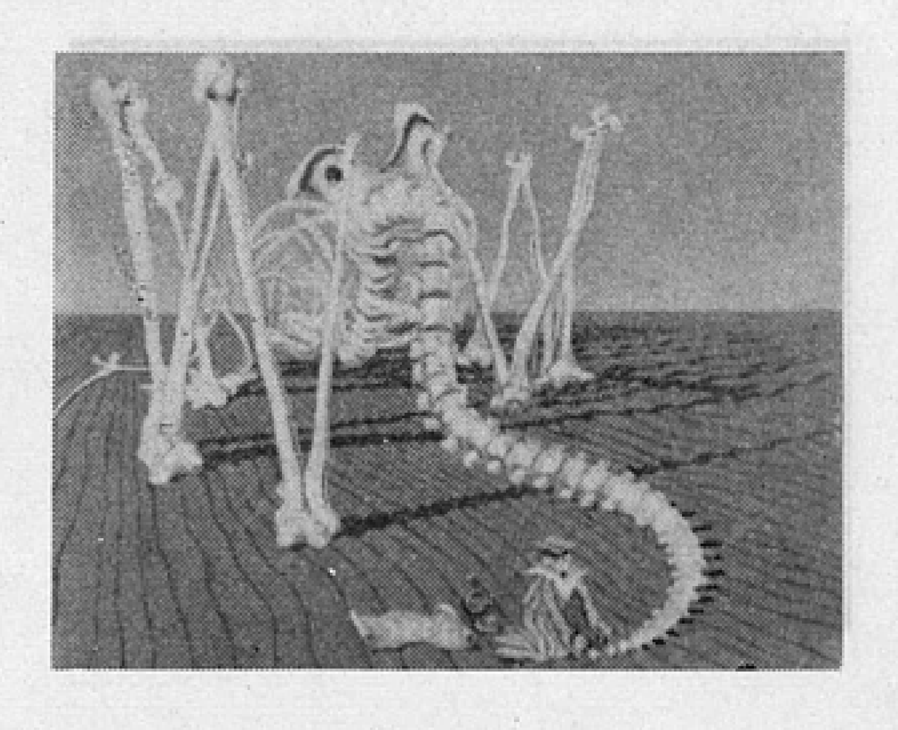
Гротеск развенчивает высмеиваемое тем, что придает ему гипертрофированные черты механичности, автоматизма, тем самым подчеркивая карикатурную химеричность, вскрывая негативный смысл сатирически исследуемого объекта. Приобретя характер фантастического допущения, условность опирается на точность и выразительность вполне реальных деталей, на убедительность отправных посылок и психологических наблюдений.

Гротеск необыкновенно многообразен и многокрасочен. Он использует самые различные приемы вымысла, условности, всевозможные трюки и столкновения реального и фантастического, самые разнообразные градации комического — от фарсовой и до сатирически-трагедийной тональности.

Одно из широко применяемых фантастических «допущений», создающих гротесково-комедийный эффект,— условность обстоятельств. Именно на этом приеме построен оригинальный сатирический фильм режиссера А. Хржановского по сценарию Л. Лагина «Жил-был Козявин». Самая обычная, можно сказать, заурядная ситуация становится в нем объектом гротесково-гиперболического обыгрывания. С первых же кадров перед нами возникает угловатая фигура служащего, с добросовестностью и точностью автомата перекладывающего направляемые ему бумаги. Про такого не скажешь, что он живет, скорее, функционирует, уходит, приходит и садится, ест — все «по звонку». Даже дышит он во время производственной гимнастики лишь в строго установленном порядке.

И вот начальник дает ему самое элементарное поручение — позвать Сидорова, сказать ему, что приехал кассир. Направление указано — и Козявин с портфелем в руке торжественно отправляется искать Сидорова. Он движется с неизменной прямолинейностью, преодолевая на своем пути самые серьезные препятствия: шагает через стройплощадки, железобетонные плиты, бассейны. Он проходит сквозь мощный трубопровод, выпрямляя его на своем пути. Смешно показано в фильме, как в своем неизменном движении герой топчет встретившийся на пути скелет огромного доисторического животного, шагая, словно эквилибрист, по его хребту и разламывая позвонок за позвонком. Это не просто служака, бюрократ, автомат. Его отличает огромное самоуважение к собственной деревянной несгибаемости. Словно монумент торжествующей безраздумной прямолинейности, стоит он на вершине утеса, и галстук его развевается, как флаг. Козявин стремительно огибает земной шар и, так и не найдя Сидорова, возвращается в родное учреждение. Он вновь готов с той же энергией и старанием выполнить любое распоряжение начальства.

«Жил-был Козявин»



Перенесение героев в иные эпохи — испытанный прием комедиографов. Изменение обстоятельств времени позво-

«Машинка времени»



ляет создать смешные «параллели», иронические сопоставления с современностью, выразительные комедийные ситуации, в которых ярко раскрывается сатирический замысел фильма.

Именно так построена рисованная комедия В. и З. Брумберг по сценарию Я. Костюковского и М. Слободского «Машинка времени». Фильм начинается с серьезного, «сугубо научного», подкрепленного диаграммами и схемами сообщения об открытии специального микроприбора ТВ-1, который вкладывается в самые обычные предметы обихода незаметно для их обладателя и способен переносить людей во время, «оптимальное» для их моральных качеств. Так, подвыпивший хамоватый лоботряс, пристающий на улице к девушке и привыкший решать все жизненные проблемы с помощью кулака, мгновенно, волшебной силой мультипликации оказывается перенесенным в каменный век с его дикостью, пещерами, первым изображением бизона. Графически лаконично, в броских сатирических зарисовках показано в фильме это время — сцена в «доисторической» столовой, час, когда молодежь «потянулась» на танцы и одетые в шкуру парни беззастенчиво тащат своих партнерш за волосы, эпизод суда, в котором «пещерные заседатели» вполне определенно высказывают свое решение одними лишь жестами и междометиями. Следующие эпизоды фильма показывают нам уже путешествия других героев: любвеобильного мужа, без конца назначающего по телефону свидания своим многочисленным поклонницам,— в восточный гарем, а пожилого болельщика, неистовствующего на стадионе,— в древнеримский Колизей. Он облачен в тунику, и теперь его излюбленный возглас «судью на мыло», расшифровываемый в духе обычного для мультипликации приема буквально понятой метафоры, повторен Цезарем и становится приказом, обращенным против самого героя,— его несут к большому котлу, где варится мыло. В фильме много смешных, изобретательно найденных деталей. Особенно удачна, гротесково-выразительна и остра его первая часть. К сожалению, следующие эпизоды драматургически менее компактны, затянуты, в них меньше комедийной неожиданности и социальной точности характеристик. И это притупляет сатиричность картины.

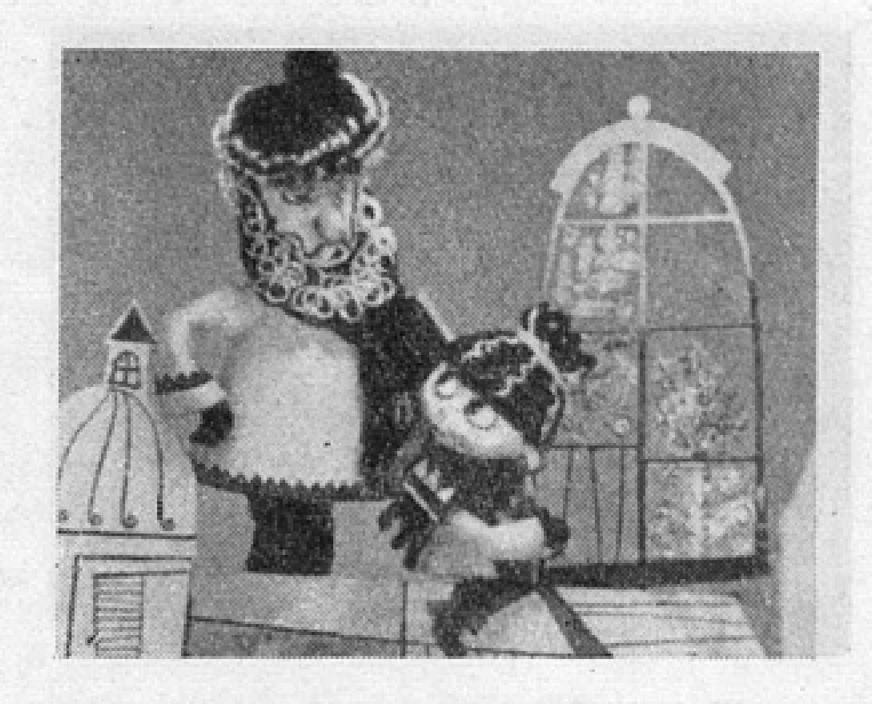
„Да здравствуют куклы!"

Недавно, выходя из специализированного мультипликационного кинотеатра «Баррикады», я услышал, как юноша, очевидно студент, восторженно сказал своей спутнице: «Да здравствуют куклы, это поистине великие артисты!» Это восклицание, несколько неожиданно патетично прозвучавшее для меня в тот момент, вполне заслужено нашими мультипликаторами-кукольниками, оно достаточно точно определяет возросший уровень их художественного мастерства

«Франтишек»



«Легенда о Григе»



и отношение зрителя к их превосходным работам последнего времени. Немалая роль принадлежит здесь таким талантливым режиссерам, как Р. Качанов, поставивший уже ставшую широко известной и получившую премии на двух международных фестивалях «Варежку», А. Каранович, В. Курчевский.

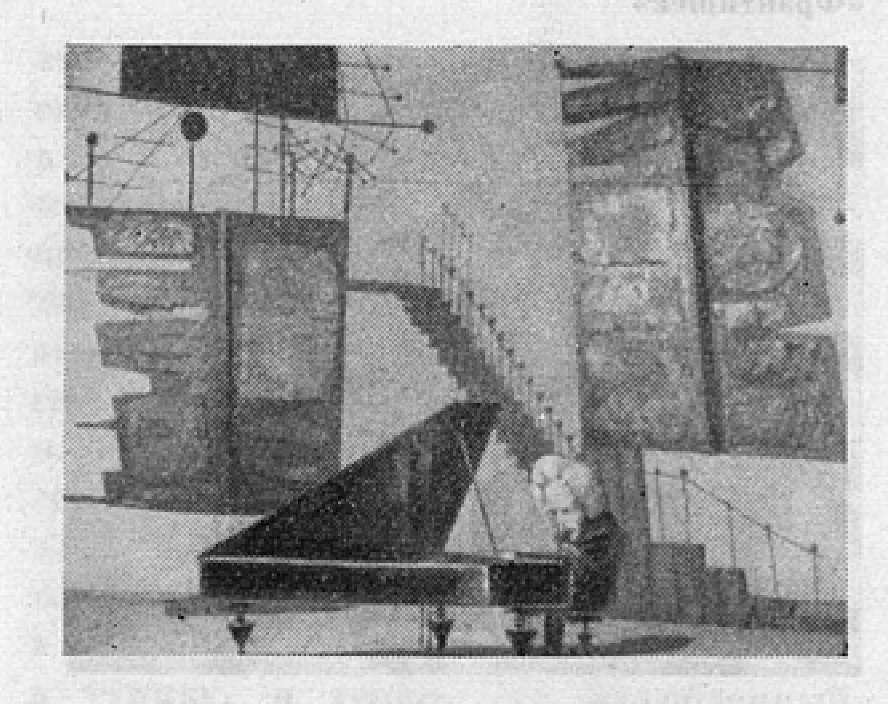
Несомненно, Вадим Курчевский — один из наиболее оригинальных художников, работающих в советской мультипликации. Поставленный им по сказке известного чехословацкого писателя Милоша Мацоурека фильм «Франтишек» смело может быть отнесен к числу самых ярких кукольных картин 1967 года. Удивительно цельная, простая и в то же время глубокая по мысли драматургия этой сказки, посвященной раздумьям о подлинном и мнимом в искусстве, о новаторской природе таланта и творческой слепоте придерживающегося канонов и правил эпигона, находит очень точное соответствие в кристально-ясном и празднично-нарядном и изобретательном решении, предельно скупой и лаконично-выразительной «игре» кукол. В сущности, это маленькая философская драма, произведение очень своеобразное.

Этот интересный фильм может служить убедительным примером того, как много может сделать режиссер-мультипликатор, когда он опирается на превосходную драматургию мудрой, современной, созданной в лучших народных традициях сказки.

Другой фильм В. Курчевского «Легенда о Григе» не менее значителен по замыслу — он утверждает идею бессмертия художника, всем своим творчеством связанного со своей страной, с художественным гением своего народа. Картина новаторски смела, В. Курчевский и здесь выступает как великолепный художник-мультипликатор, умеющий в нескольких насыщенных динамикой пейзажах создать поэтический образ северной страны с ее фиордами, соснами, с ее волшебно-сказочными метелями; и эта поэтичность глубоко «созвучна» поэтической стихии музыки самого Грига. Однако излишняя, на мой взгляд, театрализованность фильма, неразработанность драматургической партитуры каждой роли, композиционная рыхлость картины, прямолинейность и тяжеловесность примитивных стихотворных реплик, вступающих в конфликт с условной природой волшебно-

«Легенда о Григе»





сказочных кукол, которым они вложены в уста,— все это оставляет замысел режиссера во многом не осуществленным. Он остается в памяти скорее как дерзкий эксперимент, как подтверждение того бесспорного факта, что в синтетическом искусстве мультипликации вне драматургии не существуют даже самые интересные изобразительные находки.

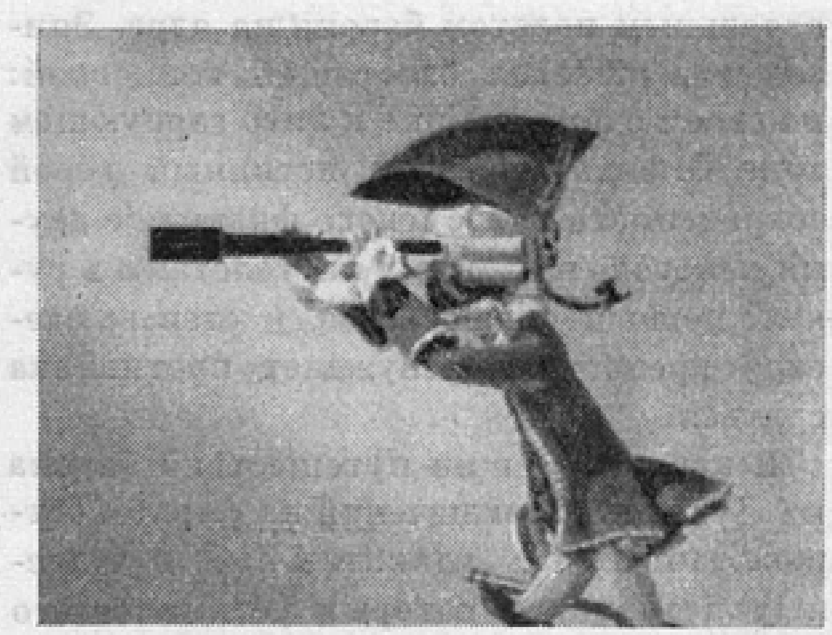
Ярким примером мультипликационного гротеска может служить замечательный фильм «Приключения барона Мюнхаузена» (несомненно одна из лучших работ талантливого и изобретательного режиссера-мультипликатора А. Карановича и художника Л. Мильчина), поставленный по известному произведению немецкого писателя XVIII века Э. Распе.

Надо сказать, что это не первый фильм, посвященный «баснословным подвигам» знаменитого барона-враля. Еще в 1929 году Д. Черкес и И. Иванов-Вано выпустили рисованный фильм, в котором, «оживив» рисунки, стилистически близкие к иллюстрациям Г. Доре, представили на экране серию удивительных похождений Мюнхаузена. Несмотря на высокую графическую культуру черно-белого рисунка и на выразительно переданный комизм ситуаций, картина из-за недостаточной драматургической цельности и глубины трактовки характера не стала в то время заметным событием в нашем киноискусстве. Известен также интересный фильм чехословацкого режиссера К. Земана «Барон Мюнхаузен» (1961) — полнометражная картина, построенная на трюковых съемках, оригинальном комбинировании игры живых актеров с мультипликацией и довольно вольной интерпретацией сюжета — похождения неутомимого фантазера и искателя приключений завершаются в космосе.

Новый советский фильм «Приключения барона Мюнхаузена» — фильм действительно новый, во многом принципиально отличающийся от всех своих односюжетных предшественников. Прежде всего примечательно то, что это фильм кукольный, причем само изобразительное решение кукольного типажа и особенно облика куклы-барона говорит о высоком совершенстве сложного искусства образа-маски. Еще более удивительна поистине виртуозная выразительность движения кукол — легкость, точность и

«Приключения барона Мюнхаузена»





лаконизм позы, «мимики», жеста,— до сих пор считавшаяся доступной лишь персонажам рисованных фильмов.

Для того чтобы сделать эпизоды-приключения, на которых основан сюжет, более связанными, драматургию и стилистику фильма более цельной, авторы картины целиком перенесли похождения Мюнхаузена в Россию. Фильм начинается с того, что барон, предъявив визу-письмо от прусского короля русскому царю, пересекает черную пунктирную линию границы, которая сама открывается перед ним, поднимаясь, как шлагбаум. Такая концентрация и определенность места действия не только помогают придать картине композиционную законченность, но и создают дополнительный пародийный эффект, с самого начала подчеркивая ощущение «развесистой клюквы», которым пронизаны анекдотические рассказы вдохновенного лгуна. Снежные просторы, церковь, на которой повисла привязанная к кресту лошадь Мюнхаузена, головы баб в платочках, высовывающиеся из окон, верстовые столбы дороги на Санкт-Петербург, стилизованные оттиски столичных газет, публикующих экстренные сенсационные сообщения о бесстрашном и находчивом бароне,— все это создает тонко пародируемую атмосферу, фон, на котором разворачиваются анекдотические «подвиги» Мюнхаузена.

Особенно эффектна сцена приглашения барона ко двору. Здесь особый, удачно передающий сатирическую манеру Э. Распе, не столько злой, сколько лукаво-ироничный гротесковый стиль фильма достигает своей вершины. Весь облик барона: длинный нос, торчащие брови и усы, его пародийно-изысканные манеры — составляет резкий контраст с фигурой ленивого увальня-царя. Важно сойдя с трона, он, словно в полусне, раздувает сапогом самовар, потчуя чаем гостя, путает корону и самоварную крышку, в то время как барон, по пояс погрузившись в бочонок с икрой и зачерпывая ее увесистой деревянной ложкой, весь в икринках с упоением вкушает лакомство.

Очень удачен и военный эпизод — с экспрессивными рисованными кадрами, с карикатурными фигурками то сходящихся, то разбегающихся воинов, с пародийной жестикуляцией двух «стратегов» у карты и со знаменитым разведы-

вательным полетом барона на ядре. Эпизод завершается блестящей концовкой: на своем очень смешно и лихо гарцующем коне Мюнхаузен, как истинный герой современного ковбойского фильма, с двумя неистово палящими пистолетами в руках, первый оказывается у стен вражеской крепости и вынуждает противника сдаться.

В картине нет ни путешествий барона на Луну, ни приключений на сырном острове, ни других удивительных и чудесных историй, о которых устами своего героя — беззастенчивого выдумщика и хвастуна — поведал нам Э. Распе. Всего этого фейерверка бесшабашной лжи, разумеется, не может объять ни один фильм. Но и то, что он сумел охватить, говорит о глубоком понимании природы реалистического гротеска, открывающего неисчислимые творческие возможности.

Горизонты мультипликации

«История фантастики свидетельствует,— заявили во время развернувшейся в нашей печати горячей дискуссии о возможностях фантастического жанра известные советские писатели-фантасты А. и Б. Стругацкие, — что она может быть превосходно применена и для создания зримой картины коммунистического будущего... и для художественного исследования индивидуальной и социальной психологии, и для рассмотрения общих философских проблем, и для антимещанского памфлета, и для антивоенной, антиимпериалистической сатиры». Эта характеристика необычайной широты художественного диапазона фантастического творчества несомненно полностью относится и к богатой сфере художественных возможностей мультипликации.

Мотив гротесково-сатирического сопоставления человека и олицетворяющей современную цивилизацию техники, столь интересно затронутый Р. Ролланом в сценарии задуманного им с Ф. Мазереелем, хотя так и не получившего воплощения на экране фильма «Бунт машин», ставший излюбленным в бесчисленных сочинениях фантастов от Г. Уэллса до наших дней,— превосходный, чрезвычайно выигрышный и выразительный по фактуре «материал» для мультипликации, единственного из «зримых» искусств, которое умеет оживлять неодушевленные предметы. Отсюда колоссальные возможности, которые открываются перед социально-сатирической и научной фантастикой. Одним из естественных и выразительных мультперсонажей может быть робот, трактуемый самым изобретательным и необычным образом. Интересны в этом отношении художественные поиски, предпринятые в свое время в картинах Л. Атаманова «Ключ», В. Бахтадзе «Приключения Самоделкина» и некоторых других мультфильмах.

Образ и понятие в мультипликации часто сближаются, сдвигаются на самое короткое расстояние, и это, вопреки многочисленным ставшим «общим местом» в эстетике противопоставлениям этих двух «атомов» различных миров — науки и искусства, — не только не разрушает художественности мультфильма, но, наоборот, при умелом, оправданном содержанием и сюжетом использовании приема составляет особое поэтическое обаяние подобных картин. Мультипликация с огромной силой выразительности и точности может воплотить в зримых образах саму диалектику мышления, передать тончайшие движения, будоражащие человеческий интеллект и душу, в

момент их рождения как сложный, непосредственно воспринимаемый процесс.

Для того чтобы углубить и расширить содержание картин, мастера рисованного и кукольного фильма не только обогащают выразительные средства своего искусства, но и стремятся положить в его основу всесторонне художественно разработанный литературный сценарий, сблизить мультипликацию с большой литературой.

Сегодня советская мультипликация, раздвигая границы своих творческих возможностей, смело обращается не только к лучшим образцам народного творчества, к басням Крылова, сказкам Андерсена и братьев Гримм, к творчеству детских писателей С. Маршака, К. Чуковского. Ей стали доступны Маяковский и Лесков, произведения, сложные по своему драматическому строению, насыщенные глубоким социальным смыслом.

Проблема экранизации — сложная проблема. Давно уже известно, что перевести систему образов, их живое художественное движение из одного искусства в другое по принципу переводной картинки невозможно. Нужно найти средства, которые бы восполняли неизбежный ущерб новыми значительными приобретениями, так чтобы общий итог был в пользу вновь созданного произведения и при этом были бы сохранены идейный строй и замысел автора, его жанровые и стилистические особенности, характеры персонажей. Надо ясно представить, во имя чего предпринимается такая работа и что она несет сегодняшнему зрителю.

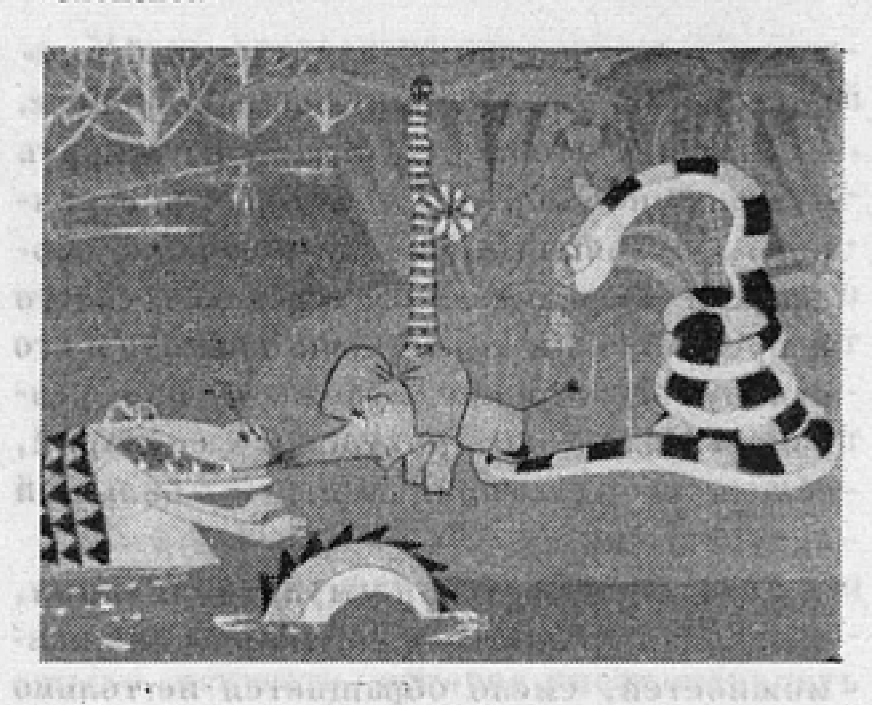
Как нелегко поддаются экранизации классические произведения литературы, можно судить по поставленному режиссером Б. Степанцевым фильму по горьковской «Песне о Соколе» (1967). Воссоздать в рисованном фильме знаменитое революционно-романтическое произведение, основные идейно-ключевые моменты которого представляют собой прямое лирико-патетическое выражение философского кредо автора, — задача неимоверно сложная. Уж, трактуемый в сугубо бытовом карикатурном плане современного «кухонного» мещанина, получил право на довольно обстоятельный монолог и оказался в центре внимания зрителя. Ни удачно подобранная патетическая музыка Скрябина, ни интересное режиссерское решение пространства, выразительно подчеркивающее взлет и падение Сокола, ни изобразительно найденный символический образ загорающегося моря — ничто не способно восполнить недостатков драматургии фильма. Дерзкий, графически свежий и оригинальный замысел Б. Степанцева еще раз показывает, как остро стоят проблемы драматургии в мультипликации. Тем не менее фильм этот несомненно важен как эксперимент, как попытка, хотя и не вполне удачная, расширить традиционную жанровую сферу рисованного фильма.

Большой интерес представляет стремление советских мультипликаторов проникнуть в мир сказочных образов, и в частности в мир сказок Киплинга, сделать его достоянием экрана. Это тем более важно, что Киплинг — превосходный анималист, тонко чувствующий природу. В своих сказках он в значительно большей мере, чем в других произведениях, свободен от чуждых нам политических концепций. Образы зверей, выполненные с поразительным мастерством и наблюдательностью, несут в себе преломленные в поэтическом зеркале сказки общечеловеческие моральные категории.

«Маугли»



«Слоненок»



Любопытно, что именно «Книга джунглей» Киплинга стала последней картиной Уолта Диснея, которую недавно, уже после смерти знаменитого американского киноволшебника, завершил его брат Рой Дисней. К сожалению, у нас нет возможности сравнить этот еще неизвестный в нашей стране фильм с аналогичной работой советского режиссера Р. Давыдова «Маугли». Но и сам факт подобного прямого творческого соревнования с Диснеем бесспорно весьма интересен и знаменателен. Законченная первая часть работы Р. Давыдова несомненно говорит о высокой графической культуре фильма и оригинальной трактовке образов Маугли, гадко пресмыкающегося перед владыками джунглей шакала Табаки, смелой и по-женски своенравной пантеры Багиры, грозного и жадного тигра Шер-Хана. Виртуозно выразительно движение персонажей, особенно в эпизодах подражания Маугли волчатам.

Другой талантливый рисованный фильм «Слоненок», поставленный по одноименной сказке Киплинга режиссером Е. Гамбургом, — прекрасный подарок маленьким зрителям. Незатейливая история о любознательном слоненке, который, как и все дети, задавая старшим свои бесчисленные «почему», во что бы то ни стало хотел узнать, что ест за обедом крокодил, и поплатился за эту любовь к познанию тем, что его маленький нос превратился в длинный слоновый хобот, развернута на фоне красочно изображенной африканской природы. Фильм декоративно ярок, и эта декоративность подчеркнута особым приемом — эпизоды сменяются, словно поворачивающиеся на экране большие листы картона. Во всем этом есть, однако, нечто игрушечное, нарушающее стиль и самую суть сказок Киплинга. Его мир при всей своей сказочности, условности — мир «всамделишный» и куда более реальный и страшный в своих отнюдь не вымышленных и не приукрашенных тревогах, поучительных опасностях.

Колоссальные возможности перед рисованным и кукольным кино открыло бы вторжение в мир образов современной фантастики — отечественной и зарубежной — и, в частности, такого острого философа — памфлетиста и новеллиста, как Рэй Бредбери, подвергшего безжалостному осмеянию непримиримые противоречия буржуазного общества.

Как одна из «классических» областей фантастики, мультипликация активно «размораживает» творческую фантазию, особенно дерзко и виртуозно используя фантастическую и комедийную условность, сталкивает лбами вымышленно-сказочное и действительное.

Мультипликация сильна и замечательна тем, что в ней невозможна пассивная регистрация действительности, невозможен неразмышляющий, только фиксирующий «киноглаз». Ибо уже у самого начала сотворения снимаемого объекта стоит творческая мысль художника, создающего «из ничего» эскиз будущего образа. Однако и в области этого искусства, казалось бы, уже самой своей природой предназначенного для активного, творчески-созидательного вмешательства человеческого начала в жизнь, дешевое развлекательство, трюки ради трюков, «голая» выразительность «убыстренного бега» фигурок, эффектно афиширующая себя рекламная пестрота и ни для кого не убедительная прямолинейность способны заполонить экран, не оставив места для мысли, обобщающей фантазии, вдумчивого и остроумного художественного анализа жизненно типического. Поверхностно-описательное скольжение даже по внешне занимательному и фабульно «закрученному» сюжету — одна из самых искусительных и в то же время самых серьезных опасностей, подстерегающих режиссера-мультипликатора.

Малая форма, характерная для мультфильма, должна «компенсироваться» значительностью содержания, недопустимостью «проходных» эпизодов и сцен, ничего не дающих ни уму, ни сердцу. Именно в этом смысле надо, думается, понимать тот природный лаконизм мультипликации, о котором югославский режиссер Ватрослав Мимица остроумно сказал: «Один метр мультфильма включает двадцать метров разговоров, которыми полны «большие фильмы». В наше время огромного интеллектуального роста человечества каждый метр кинопленки должен нести такой сгусток мечты, эмоции и мысли художника, на который искусство мультипликации было не способно в прошлом. Однако здесь режиссера подстерегает другая опасность — он должен бороться за демократизм киноязыка, избегать зашифрованности мысли, становящейся трудно воспринимаемым ребусом.

Реализм требует жизненности мотивировок, вот почему даже самый условный персонаж-маска в реалистическом искусстве не может существовать вне (пусть иногда лишь подразумеваемых или данных намеком) реальных связей, вне художественной цели, которые определяют характер его облика и действия. Именно сочетание жизненности мотивировок с фантастической условностью их выражения приковывает внимание зрителя, заставляет его своей собственной фантазией и опытом дорисовывать упущенное, вызывает его активный эмоциональный отклик, будит его ассоциативную память и мышление.

Мультипликации, «опредмечивающей» в символических, метафорических изображениях человеческие побуждения, мысли, создающей обобщенные характеры-типы, доступна та особая сила и радость, о которой писал Дзига Вертов: «радость правды, а не правдоподобия. Радость от глубокого ви́дения сквозь грим, сквозь игру, сквозь роль, сквозь маску».

Виктор Лисакович: За содружество единомышленников

Выступление Сергея Юткевича «Присмотреться пристальней» («Искусство кино», 1968, № 3) вызывает глубокие размышления. Всячески приветствую его призыв изучить и осмыслить организационный опыт советского кино.

«...В сложном кинематографическом деле,— пишет С. Юткевич,— являющемся не только творческим, но и многосторонним производственным процессом, в котором участвует большой коллектив людей, вопрос о том, в какой атмосфере, в каких организационных условиях протекает создание фильмов, представляется мне далеко не второстепенным». Это утверждение полностью относится и к документальному кино. Здесь также, для того чтобы двигаться вперед, необходимо внимательное изучение накопленного опыта.

Говоря о значении и роли творческих коллективов, которые были бы не «случайным конгломератом людей», а «содружествами единомышленников», необходимо признать, что не оправдали себя ранее существовавшие производственно-творческие объединения на Центральной студии документальных фильмов. Таково, во всяком случае, мое мнение.

ПТО оказались у нас скорее административными единицами, чем творческими содружествами. Распределение режиссеров и операторов по объединениям в значительной мере получилось случайным, не исходило из принципа творческой близости отдельных работников, общности их художественных поисков и устремлений.

Эти ошибки учтены при создании на Центральной студии новых объединений. Первое занимается событийной хроникой, созданием журналов, экстренных выпусков. Во втором сосредоточена работа над тематическими документальными фильмами. Ново в этой организации то, что режиссеры и операторы не закреплены за тем или другим ПТО, как было прежде, а выделены в две самостоятельные группы по профессиям. Таким образом, режиссер и оператор не ограничены рамками только хроники или только документального фильма, их принадлежность к тому или иному объединению не является постоянной, а определяется характером той работы, которую они выполняют в настоящее время. Дело ПТО — полностью обеспечить техническое и административное обслуживание групп. Вопросы общестудийного тематического планирования решаются расширенным Художественным советом с привлечением режиссеров и операторов.

Новая организация производственной жизни на Центральной студии документальных фильмов, суть которой изложил Л. Кристи*, представляется более прогрессивной и гибкой, больше отвечает требованиям жизни. Я думаю, что она подготовит почву для создания подлинно творческих коллективов. Они будут появляться не административным решением сверху, а возникнут органически снизу, из самой жизни, на основе творческого единомыслия, общности интересов, вкусов, поисков. Это будут коллективы со своей художнической платформой, возможно, со своим названием, куда будут входить люди различных творческих профессий, куда обязательно будут примыкать и близкие им по духу писатели.

В недавнем прошлом успешные и плодотворные попытки создания таких коллективов были на Ленинградской, Рижской, Молдавской и других студиях документальных фильмов. Следует изучить опыт этих коллективов, как положительный, так и отрицательный.

* «Искусство кино», 1968, № 5.

Вопрос о создании творческих коллективов особенно волнует меня в связи с переходом на телевидение, где я буду работать художественным руководителем студии документальных программ объединения «Экран». (В объединение входят, кроме того, еще две студии художественных программ.)

По моему глубокому убеждению — будущее документального кино именно на телевидении. При современном интенсивном ритме жизни трудно привлечь внимание зрителя к документальному фильму, нередко он просто не может выкроить время пойти в кинотеатр. Мы часто жалуемся на то, что документальный фильм не имеет экрана; значительную роль играют здесь всевозможные, трудно преодолимые коммерческие соображения проката. Телевидение же дает возможность установления непосредственных, тесных контактов со зрителем, минуя прокат. Наше дело — постоянно и своевременно информировать зрителя о том, что мы будем показывать, с тем чтобы он мог смотреть то, что ему интересно. Мы имеем в виду искать новые темы, новые формы подачи документального материала, создавать серийные фильмы.

Разумеется, документальное кино будет жить и продолжать делать свое дело, но, повторяю, основной поток документальных фильмов несомненно пойдет по телевидению.

По существу, кино на телевидении находится еще в эмбриональном состоянии. Его специфика еще полностью не обнаружена, несмотря на наличие изрядного количества теоретических работ по этому вопросу. Дело это совсем новое, предстоит много работать, неутомимо искать, пробовать, вероятно, и ошибаться. Здесь широкое поле деятельности именно для творческих коллективов, таких, о которых пишет С. Юткевич:

«Я утверждаю, что сила ленинградской школы, которая подготовила расцвет советской кинематографии 30-х годов, заключалась именно в том, что это был не случайный конгломерат людей, а творческий коллектив молодых художников, очень разнообразных, неуспокоенных, требовательных, спорящих между собой, то есть живущих по законам искусства... Коллектив этот в свою очередь состоял из творческих групп, каждая со своими устремлениями, поисками и, конечно, стойкими приверженцами...»

Хочется пробудить в творческих работниках энергию к созданию таких коллективов. Тогда режиссер не будет ремесленником, который штампует фильм за фильмом, каждая его новая работа будет поиском и дерзанием.

Обращаясь к прошлому советской кинохроники, хочется еще раз вспомнить добром «киноков». Горсточка задиристой, неутомимой молодежи, группировавшейся вокруг Дзиги Вертова и его манифеста, не только создала новаторские фильмы, но и во многом опередила свое время, надолго определила искания и целые направления в мировом документальном кино.

Кинодокумент — это совесть эпохи. Он выполняет огромные воспитательные функции, двигает вперед общественную мысль. Проблемы, затрагиваемые в том или ином фильме, часто выходят за пределы одной страны, обходят экраны всего мира. Нередко проблемы, волнующие прогрессивных кинематографистов разных стран, заставляют людей разных национальностей и неодинаковых взглядов и политических убеждений объединяться для совместной работы. Яркий пример такого международного сотруд-

ничества документалистов фильм «Далеко от Вьетнама», созданный в знак солидарности с вьетнамским народом, борющимся против американских агрессоров. Над созданием этого фильма работало более 150 кинематографистов разных стран. Его авторы — Ален Рене, Вильям Клейн, Йорис Ивенс, Аньес Варда, Клод Лелуш, Жан-Люк Годар, а также Крис Маркер, который совместно с Жаклин Мопьель провел окончательный монтаж фильма.

Мне хочется привести высказывание одного из создателей картины Криса Маркера, который особенно подчеркнул в своем интервью, что это подлинно коллективный труд: «Здесь речь идет о коллективе, который уже с самого начала работал вместе, хотя каждый в отдельности отвечал за свой участок работы, и в результате именно этого сотрудничества наши силы умножались... Если мы хотим объяснить, как мы пришли к совместной работе,— продолжает далее Маркер,— то, я думаю, нужно сначала заметить, что ни один из нас не чувствовал себя в состоянии справиться с проблемой в одиночку. Ввиду того, что проблема Вьетнама является для нас весьма актуальной, мы не хотели, чтобы в результате изолированной работы каждого в отдельности получилось смещение проблематики».

Я считаю очень важной и своевременной постановку вопроса о значении постоянных творческих коллективов для дальнейшего развития нашего искусства. Только «содружествам единомышленников» под силу новые дерзновенные поиски, принципиально новые творческие решения, им под силу проторить те новые пути, на которых документальный кинематограф одержит свои новые победы.

М. Шапров: Некоторые итоги

Производственно-творческие объединения на студии «Центрнаучфильм» начали создаваться в конце 1959 года. Хотя за прошедшие годы они подверглись некоторой реконструкции и количество их увеличилось, в основе своей они мало изменились.

Итак, прошли годы. Можно и даже пора подвести некоторые итоги, сделать выводы, подумать над тем, как же работать дальше.

Я предвижу, что последующие рассуждения вызовут по моему адресу громы и молнии, обвинения в субъективности суждений и т. д. Но я излагаю свою точку зрения, а не чью-нибудь, делюсь своими размышлениями по поводу достоинств и недостатков осуществленной системы разделения студии на объединения. Прошу меня поправить, если я в чем-нибудь окажусь неправ.

Сама по себе идея создания объединений была, несомненно, привлекательной. Предполагалось, что в каждом объединении соберутся друзья-единомышленники, соратники по творчеству; что дирекция студии не будет вмешиваться в производственный процесс по всяким незначительным поводам. Хотелось думать, что в результате подобной производственно-творческой реконструкции повысится идейно-художественное качество картин, улучшится организация производства — сократятся сроки производства, уменьшится стоимость.

Достигли ли мы всего этого?

Нет, не достигли! Ни по одному пункту!

Значит ли это, что сама идея создания производственно-творческих объединений порочна?

Нет, не значит. Особенно на студии «Центрнаучфильм», коллектив которой насчитывает около полутора тысяч работ-

ников, а годовой производственный план составляет сейчас более трехсот наименований.

На мой взгляд, сама идея — верная по существу — не нашла на нашей студии правильного воплощения.

Прежде всего о принципе, по которому группировались объединения. Принимались ли во внимание творческое содружество, единомыслие людей, входящих в каждое объединение?

На студии существует семь объединений. Некоторые имеют общий «адресный» профиль. Они создают фильмы для определенной аудитории. Например, второе объединение — фильмы для детей и юношества, четвертое объединение — для учащихся школ и вузов.

В основе других объединений лежит тематический принцип: третье объединение выпускает географические фильмы, пятое — биологические и сельскохозяйственные, седьмое — рекламные.

Остальные объединения не ограничены ни тематическими рамками, ни адресатом фильмов. Но даже эти границы оказались весьма условными. Так, например, объединение учебных фильмов делает только одну треть всех учебных лент нашей студии, а остальные «рассосались» по другим объединениям.

В то же время объединению рекламных фильмов поручено работать над фильмами по санитарному просвещению, а журнал «Здоровье», преследующий те же санпросветительные цели, выпускается первым объединением.

Можно ли после этого говорить о том, что в основу деятельности производственно-творческих объединений нашей студии положены продуманные положения?

В перечисленных семи объединениях делается около половины всех фильмов студии. А вторая половина рождается вне всяких объединений — в различного рода «редакциях», «секторах» и т. д.

Так, например, вне объединений оказалась транспортная тематика. Сейчас она группируется вокруг дирекции заказных киножурналов «На стальных магистралях» и «На голубых дорогах».

Независимое существование ведут научно-популярные киножурналы «Наука и техника» и «Новости строительства». Они, вопреки сложившейся структуре, имеют свою дирекцию и редакцию. Да и объем работы у них немалый — 36 выпусков в год!

В то же время так называемая «Строительная редакция», где делается около 60 фильмов в год, не имеет статуса объединения. В ней создаются фильмы по химии и биологии, исторические, искусствоведческие и многие другие. Одних только учебных фильмов эта непризнанная организационная ячейка дает больше, чем специализированное объединение учебных фильмов. В сравнении с этой «редакцией» большинство объединений являются карликовыми образованиями.

Отпочковались от учебного объединения и подчинены непосредственно дирекции студии кинокурсы «Трактор» и «Автомобиль».

Я мог бы продолжить перечень фильмов (и очень хороших!), сделанных вне семи «законных» объединений.

Итак, по существу (а не формально), объединений на студии значительно больше, чем семь. Но так как статус их различен, а творческий профиль крайне неопределенен, это вносит большую пестроту в производственную и творческую жизнь студии.

Выше говорилось, что объединения предполагалось сделать коллективами творческих единомышленников, осущест-

вляющими единую творческую политику. Но они не стали такими коллективами.

А вот творческая разобщенность стала печальным фактом, так как коллектив киностудии разбился, распылился на множество карликовых групп, представляющих собой не то удельные княжества, не то конторы по производству одиночных фильмов.

Не думаю, что достигнутая в некоторых объединениях (отнюдь не во всех) коллегиальность в решении творческих вопросов может полностью компенсировать урон, который причиняет идейно-художественная и тематическая разобщенность всего коллектива студии.

Нельзя забывать и о материальном ущербе, который нанесла студии сегодняшняя структура. В каждом объединении — директор, секретарь-машинистка, по два-три редактора, художественный руководитель и т. д. Расходов стало намного больше. Как и раньше, все сценарии (не только фильмов, но и сюжетов в киножурналах) после объединения рассматриваются главным редактором студии и утверждаются директором. Как и раньше, все сметы, календарные планы и прочее на все фильмы рассматриваются в плановом отделе студии.

Где же выход? Очевидно, в значительном укрупнении объединений и уменьшении административного и производственного персонала, ныне вырванного из процесса производства.

Укрупнение объединений позволило бы сформировать более ответственные и действенные органы коллегиального руководства творческим процессом, и тогда создалась бы возможность более оперативного использования творческих кадров, целесообразной и равномерной их загрузки при учете творческих интересов каждого члена объединения.

На мой взгляд, на «Центрнаучфильме» можно создать четыре крупных объединения: первое — объединение общеэкранных фильмов; второе — ведающее заказными технико-пропагандистскими и рекламными фильмами; третье — выпускающее учебные картины; четвертое — объединение научной кинопериодики.

Конечно, предложенное решение вопроса не представляет собой панацею от всех бед, которыми страдают ныне объединения студии «Центрнаучфильм», но от значительной части их мы бы могли освободиться.

А. Згуриди: Нужны ли творческие объединения?

У меня на этот счет нет решительно никаких сомнений — безусловно нужны! Попробуйте представить себе масштаб работы крупной киностудии, например, такой, как «Центрнаучфильм». Мы ежегодно создаем около 300 кинокартин. Можно ли серьезно говорить о возможности централизованного руководства творческим процессом на такой студии? Подсчитайте, сколько времени вам потребуется на то, чтобы прочесть все литературные, режиссерские сценарии, просмотреть немые и звуковые варианты фильмов.

В конце прошлого года я зашел в просмотровый зал, где дирекция студии принимала готовые картины от творческих объединений. Мне стало страшно. Фильмы шли без перерыва один за другим. Свет в зале не зажигался. И эти мужественные, стойкие люди с утра до вечера смотрели фильмы на самые различные темы, смотрели так, как смотрят

световую рекламу, пробегающую на уличных транспарантах.

Тут были и хорошие, и очень хорошие, и очень плохие фильмы. Но ни одного слова по поводу них сказать было нельзя. Не было времени. Важно было убедиться в физическом существовании фильмов. И это существование фиксировали беспрерывно работающие кинопроекторы...

Но ведь кроме просмотра готовых фильмов надо хоть раз встретиться с 200 авторами, с 105 режиссерами, с 130 операторами, хоть немного подумать о тематическом плане, о состоянии кинотехники, о работе цехов и отделов студии, надо изучить творческие кадры для того, чтобы наиболее полноценно использовать их.

Я знал отца большой семьи. У него было 25 детей. Когда он садился с ними за стол, он путал их имена. Положение директора крупной киностудии еще хуже. Ему надо обладать феноменальной памятью хотя бы для того, чтобы знать своих «детей» в лицо. О какой уж тут работе с творческими кадрами может идти речь?

Испытав все это на практике, мы и пришли к единственно рациональной организационной форме — к творческим объединениям. Большую киностудию разделили на маленькие студии. Создали творческие коллективы, творческие содружества. Выгадали или прогадали мы? Конечно, выгадали.

В новых условиях каждый творческий работник оказался в сфере внимания всего коллектива. Начиная от замысла до выпуска фильма на экран весь творческий коллектив оказывает создателям фильма самую деятельную помощь. И авторские заявки, и тематический план, и сценарий, и фильмы на всех этапах их создания обсуждаются творческим объединением. В этой работе участвуют и режиссеры, и операторы, и редакторы, и звукооператоры, и организаторы производства. Все вопросы мы решаем вместе, а когда надо, идем в павильон или монтажные и практически помогаем друг другу. В этом и есть сила творческого объединения, представляющего собой совершенно новую, подлинно социалистическую организацию творческого труда.

Теперь о характере объединений. Какими должны быть творческие объединения? Как, по какому признаку они должны формироваться, в частности, на студиях научных фильмов? На этот вопрос также отвечает практика. У нас, на Центральной студии научных фильмов, есть разные объединения. Одни из них созданы по тематическому признаку. Например, объединения сельскохозяйственных, географических фильмов и так далее; другие по общности творческих задач: объединение у ч е б н ы х фильмов, рассчитанных на учащихся; н а у ч н о - т е х н и ч е с к и х фильмов, предназначенных для обмена опытом и повышения квалификации рабочих, занятых в различных отраслях народного хозяйства; н а у ч н о - п о п у л я р н ы х, создаваемых для самых широких кругов зрителей; периодических изданий и т. д. Но при всем кажущемся различии у них единые цели и задачи. Они созданы, чтобы оказывать друг другу творческую помощь, чтобы вместе, коллективно решать каждый сложный вопрос, возникающий на общем творческом пути. Именно к о л л е к т и в н о. В этом суть творческого содружества. Еще правильней сказать — товарищества, объединения единомышленников в глубоком значении этого понятия.

Само собой разумеется, не все творческие объединения работают одинаково. Одни работают лучше, другие хуже. Более того, не все еще киностудии смогли правильно организовать работу творческих объединений. Иной раз они существуют чисто формально. Это плохо. Работу их надо улучшать.

Тут мы подходим к другой, еще более важной теме, которую затронул в своей статье С. Юткевич. Нужно ли, вернее, можно ли некритически перенимать опыт кинопроизводства капиталистических стран? Еще раз подчеркиваю: некритически, ибо заимствовать все лучшее, что накоплено буржуазной культурой и не противоречит природе нашего социалистического общества, конечно, нужно. Это аксиома. И не об этом идет речь. Разговор идет о другом.

В последнее время при обсуждении вопросов организации кинопроизводства (да и проката) все чаще и чаще приходится слышать: вот «у них» так, а «у нас», как видите, не так. Причем «у них» произносится иногда в качестве доказательства того или иного недостатка в нашем деле.

Да, многое, очень многое, по свидетельству самых беспристрастных социологов, «у них» так, а «у нас» иначе.

В нашей стране, например, введено всеобщее обучение. Только в начальных и средних школах у нас обучается около 50 миллионов детей. А всего учится почти 74 миллиона человек.

Вы можете найти что-нибудь подобное в капиталистических странах? Там не расходуют таких огромных средств для целей просвещения. Так что вы посоветуете? Сократить количество школ, педагогов? Вернуться к прежней безграмотной России?

В нашей стране создано 7 специальных киностудий, занимающихся созданием кинокартин научного содержания. Созданы постоянные творческие коллективы, объединенные общими целями, общими идеалами.

Как быть со всем этим? Ведь «они» ничего этого не имеют. И все-таки как-то живут...

Да, живут. А вот мы не хотим так жить. Давно уже не хотим. И для этого более полстолетия тому назад изменили свою жизнь.

И вот, когда мы подходим к построению частностей, мы никогда не должны забывать о самом главном. И тогда мы наверняка избежим грубых ошибок.

Когда фильм прошел по экранам

Главное — не притворяться

Илья Фрэз

Я не очень люблю подводить итоги и делать глубокомысленные выводы о «пройденном пути». Но все же каждая новая работа, каждая встреча со зрителями заставляет думать и невольно пересматривать свой прежний опыт, от чего-то отказываться, а что-то утверждать.

Ратуя за кино для детей, я никогда не был сторонником его полной обособленности, узкой специфичности. Теперь я ощущаю необходимость еще большего расширения границ так называемой «детской» тематики. И пусть это мое утверждение не вызывает ликования среди тех, кто считает, что специфики детского фильма вообще не существует, что детское кино — это все фильмы минус запретные, которые детям до 16 лет смотреть не разрешается.

Расширяя границы детского кино, включая в него темы, которые раньше казались предназначенными только для взрослых, я в то же время остаюсь убежденным приверженцем кинематографа, адресованного специально — юному зрителю, потому что не в теме, не в жизненном материале, положенном в основу фильма, заключается специфика произведений для детей. Больше того, именно расширение тематики детских фильмов потребует соблюдения особенной точности их возрастного адреса. Каких бы «недетских» тем не касались создатели фильмов для детей, они обязаны отвечать в них на специфические интересы возраста. А у каждого возраста есть свои «почему», свои этапы познания жизни.

В детских фильмах не может быть так называемых уже «решенных» вопросов, отвечать на которые во взрослом кинематографе справедливо считается дурным тоном. Каждому поколению предстоит открывать мир сначала и обязательно давать ответы на те самые «почему», которые когда-то возникали у их отцов. И тут

пропуск определенных этапов познания жизни приносит только вред.

Критики обычно предлагают авторам детских фильмов беседовать с их зрителями «на равных», как говорится, «не присаживаясь на корточки».

— Значит, как со взрослыми?

— Да нет, знаете, это тоже не совсем правильно...

— А как же?

Мне думается, что «на равных» — это значит не притворяться! Не делать вид, что ты тоже дитя. Ребята в это не поверят. Приглядитесь, кого из взрослых они принимают в игры? Тех, кто проявляет к этим играм подлинный, а не притворный интерес. Дети в этих случаях очень чутки. Как только заметят, что вы наигрываете интерес, изображая машиниста или доктора,— конец игре.

Художник, обращающийся к детям, обязательно должен обладать ясной памятью детства. Оказывается, это очень трудно. Вглядитесь в сокровищницу мировой литературы. Произведений, в которых авторы смотрят на мир глазами детства, немного, и поэтому они широко известны. Самую высокую благодарность приносит человечество тем, кто сумел этого достичь.

Вот почему всякий раз так трудно приступать к работе над фильмом для детей. Понимаешь сложность задачи и меру ответственности. Особенно трудно мне было в начале работы над последним фильмом «Я вас любил...».

Художественное произведение, как известно, воспитывает чувства. А здесь воспитание чувств должно было стать темой фильма. Как это происходит в жизни? Что воспитывает человеческие чувства? Какова в этом процессе роль искусства? Словом, сама проблема родила массу возрастных «почему». Чем человек нравится, чем он интересен, каково соответствие его внутреннего мира и внешнего облика, что такое личность, индивидуальность, самоутверждение, самовыражение... Иначе говоря, возникало множество вопросов, тех, что мучают молодого человека так называемого «переходного возраста».

Окончательно утвердил меня в решении сделать такой фильм один случай, вернее — наблюдение. Пришел в театр на балетный спектакль и, к удивлению своему, не увидел вокруг себя ни одного молодого лица. Огорчился и подумал: где же они, эти молодые люди, что сейчас делают, что смотрят, что другое привлекло их? А ведь как полезно было бы им сидеть здесь, смотреть спектакль, воспринимать, казалось бы, не имеющее отношения к повседневной жизни искусство. Как много ответов они смогли бы получить на свои эмоциональные «почему»!

Эти размышления оказались близкими писателю, автору многих пьес о молодежи М. Львовскому. Мы чувствовали, что те же проблемы особенно волнуют сейчас и родителей, и педагогов, о них все чаще и больше пишут в газетах и журналах.

Кажется, сегодня уже всем понятно, что роль искусства больше, шире, чем это прежде было принято думать. Что эстетическая невоспитанность — это зло общественное.

Думая об эстетическом воспитании, мы пришли к выводу, что будущий фильм должен будет вскрыть некоторые, на наш взгляд, главные причины эстетической невоспитанности. Так возник образ одного из героев фильма Жени — этого всезнайки, который, как «положено», может ответить на любой вопрос преподавателя литературы, скажем, о пейзаже, о героях, при этом не ощутив красоты этого пейзажа, не взволновавшись чувствами персонажей.

В образе Жени, в том, как цинично он ведет себя на уроках литературы, в его

ответах хотелось показать результат неправильного эстетического воспитания в школе, когда обращаются к разуму, игнорируя чувство. А это, как известно, ведет к привычке раскладывать все по полочкам, воспитывает вульгарное, циничное, поверхностное отношение к предметам искусства и, что самое главное, в результате — к жизни тоже. На таких ребятах, как Женя, мы и решили сосредоточить свое внимание.

Основной герой фильма — школьник Коля Голиков — даже не подозревает в себе способность воспринимать искусство. Оно ему просто ни к чему. Впервые подростки обычно ощущают неосознанную потребность в стихах, музыке, когда встречаются со своим первым чувством, первой любовью. Как все влюбленные, и наш герой хотел понравиться девочке и, как многие его сверстники, не знал, чем человек нравится, чем человек интересен. Все его старания оказались смешны и закончились плачевно: он обидел девушку, которую полюбил. И тут-то, когда за первой любовью пришло первое отчаяние и, казалось, ничто не могло его спасти, Коля вдруг ощутил, что единственное его спасение и утешение — стихи. И до этого непонятный Пушкин, которого только вчера он зубрил «из-под палки», стал ему жизненно необходим и понятен. Оказалось, что Пушкин писал про него, про Колю Голикова, и его любовь.

Нам не хотелось делать фильм чисто публицистическим, рассудочным, мы боялись засушить материал. И прекрасно понимали, что детский фильм не может обойтись без юмора. Пусть это будет приключенческая лента, героическая, фантастическая — какого угодно жанра, но раз она предназначена детскому зрителю, должен быть юмор. Потому что юмор — это оптимизм, а оптимизм — это то мироощущение, которое мы хотим воспитать у нашего подрастающего поколения. Итак, стало ясно: «Я вас любил...» — это обязательно легкий, жизнерадостный, веселый, без назидательности фильм.

Больше всего мы боялись ложного глубокомыслия, полагая, что педагогический заряд, поучительная мысль должны быть заложены в яркой комедийности, доходящей иногда до эксцентрики. А раздумья должны вызывать сами события, происходящие на экране. И герой должен быть как бы одним из тех, кто сидит сейчас в зрительном зале. Одним словом, мы рассчитывали на воздействие близкого примера.

Все это и определило жанр будущего фильма — комедия. Но какая? Лирическая, трюковая, психологическая, комедия положений, характеров? Все эти прилагательные еще не определяли того, каким нам виделся будущий фильм. Хотелось, чтобы в нем было все: и лирика, и психология, и даже трюки.

А как создать такую комедию? Первое — это должен быть так называемый актерский фильм. В последнее время появилось много фильмов, где используется весь многообразный арсенал выразительных средств кинематографа и менее всего обращается внимания на выразительную игру актеров. Но как бы мы шикарно ни снимали бегущие облака, световые блики на автомобилях, размытые фонари ночного города, изобретали немыслимые ракурсы, без пристального и подробного рассматривания человека фильм становится неинтересен зрителю.

Решив, что мы делаем комедию, да еще актерскую, мы поставили себя в труднейшие условия, потому что артистов в нашем фильме как раз и не было, ибо главные роли должны были исполнять юноша и девушка без специального актерского обра-

зования. И единственное, что нас могло спасти,— это близость индивидуальности исполнителей с теми образами, которые им предстояло воплотить на экране. Этим соображением мы и руководствовались при выборе актеров.

Однако, как бы ни был близок нашим молодым артистам материал их ролей, они должны были преодолеть сложности, рожденные особенностями избранного жанра. Трюк современной комедии— это обычно трюк психологический, возникающий как продолжение характера, как наиболее яркий эксцентрический способ его выявления, и поэтому тоже рассчитан на мастерство актера. Он должен быть выполнен с той мерой правды, о которой так хорошо сказал Станиславский, беседуя о водевиле: «Персонажи водевиля очень жизненны и просты, и ни в коем случае не надо их считать, как это принято, какими-то «странными» людьми. Наоборот, это самые обыкновенные люди. Их особенность — это то, что они абсолютно во все верят».

И в этой связи нас не может не радовать, к примеру, бурная реакция зрительного зала в момент, когда Коля Голиков собирается на уроке прочитать стихотворение, которое до этого, дома, учил наизусть под звуки старинного танго. Трюк еще предстоит, но зритель уже смеется, понимая психологическое состояние героя, его внутренние переживания в данный момент.

Постепенно нам стало ясно, что получается картина в жанре, который когда-то назывался комедией нравов и почти забыт в наши дни. А между тем этот жанр в наше время мог бы способствовать воспитанию современных взглядов, новых нравов и вкусов в нашем обществе. Это нам показалось необычайно заманчивым. Комедия нравов, да еще о молодежи, раскрывала богатые возможности. Приемами такой комедии можно было высмеять и манеру себя вести, и способы понравиться девочке, и желание подростка быть «интересным», и его эстетическую невоспитанность, и многое другое, на что в других жанрах обращается меньше внимания.

Правда, у нас иногда считают комедией такие фильмы, где ради забавных трюков и положений не только прощается поверхностность ленты, а порой и глуповатость, но даже поощряется, возводится в некий принцип. Но стоит в комедии появиться хоть сколько-нибудь серьезной мысли или подлинному наблюдению, как тотчас же от нее начинают требовать сверхуглубления мысли, подробной разработки сложных характеров, исключая тем самым возможность создания комедии легкой, веселой и притом не глупой. Какой всегда была и должна быть комедия нравов.

И мы начали сознательно развивать эпизоды фильма, отвечающие требованиям именно такой комедии. Развернутыми «аттракционами» стали сборы героя и приход его на бал, танец на балу и многое другое.

Фильм, тема которого — воспитание чувств и роль искусства в этом процессе, не мог существовать без примеров подлинного искусства. Так возник в картине балет. Для того чтобы он не стал иллюстрацией, чтобы отрывки из классических балетов не оказались вставными номерами, у балета появилась в фильме идейная и сюжетная функция — героиней фильма стала ученица хореографического училища.

Мы понимали, что задача говорить легко и весело о чем бы то ни было серьезном не так уж проста, что нам не избежать упреков в «облегченности» решения темы. И все же решительно стали на этот путь, ибо понимали, что юмор и забавность повествования в этом случае будут нашими лучшими, боевыми союзниками.

Опасения оказались не напрасными. Когда фильм вышел на экраны, нашелся-таки один рецензент, который так прямо и заявил: «...представьте себе: а если случилось бы такое, простой мальчик Коля полюбил бы простую девочку Надю? Не балерину. Не в пачке...— и тут же воскликнул:— ...Была бы совсем другая картина». Правильно. Другая. В том, что героиня — балерина, рецензент усмотрел уход создателей фильма «от жизни, от сложности жизни, от резкости и грубости жизни...», ибо «для наших бравых (!) подростков, воспитанных на «Неуловимых мстителях», происходящее в фильме кажется рецензенту «слишком изысканно и тонко». (Ай-ай-ай! Какое откровение. Не слишком ли обидное представление о наших современных подростках? Зачем уж их так прибеднять?)

Но ведь «Неуловимые мстители», которые так пришлись по сердцу рецензенту,— фильм приключенческий, созданный по всем законам «вестерна», с невероятными погонями, фантастическими поединками, небывалыми драками, уж он-то обязательно удален от подлинных событий революционных лет и лишен «сложности жизни» (за которую так ратует рецензент), как того и требуют законы данного жанра. И это вполне закономерно. А если бы это было не так? То тоже была бы совсем другая картина! Почему же предоставлять свободу выбора жанра для одних тем, причем весьма серьезных (события революционных лет!), и лишать авторов права выбора жанра для другой темы, скажем, нравственной. Нелогично! Право, здесь дело вкуса — кому какой из двух совершенно разных, но почему-то противопоставляемых друг другу фильмов больше нравится? Я лично охотно допускаю, что могут нравиться и тот и другой. Или не нравиться. Зачем же за счет одного отрицать другой? Картины, как известно, должны быть разные!

Отмечая далее, что в нашем фильме много поэтических, «прелестных и забавных» и даже «очаровательных» сцен, тот же рецензент утверждает при этом, что авторы пошли по легкому пути. Откуда это рецензенту может быть известно, что поэтическое, прелестное и очаровательное создавать в кинематографе легко? Поверьте, здесь есть свои трудности, да еще какие!

Итак, по славной традиции многих комедий «с музыкой и классическими танцами», мы все же последовали за нашей героиней-балериной в балетное училище и даже за кулисы театра, но постарались наблюдать за ней в самые, казалось бы, прозаические моменты ее жизни: в классе, за рабочим станком. Именно здесь, в обстановке строжайшей внутренней дисциплины, не сравнимой ни с какой другой, в тяжелейшем каждодневном труде достигается та легкость, которая покоряет нас со сцены. Зритель должен был побывать в хореографическом училище, за кулисами театра, во время репетиции и спектакля. Увидев все это, нам казалось, зритель неизбежно станет уважительнее относиться к труду в искусстве и придет к мысли, что искусство необходимо людям, что без него жизнь была бы значительно беднее. А человек, который невосприимчив и глух к произведениям искусства, обкрадывает себя. Собственно, к этой мысли и приходит в результате герой фильма.

И тема и материал, к которому пришлось прикоснуться, конечно, далеко не исчерпаны нашей последней работой. И мне хотелось бы и дальше, в следующих фильмах, продолжать свои поиски.

Эстафета искусств

С. Образцов

Глава VII. Рождение гиганта

Мне, вероятно, было лет шесть или семь, когда в первый раз я увидел «синематограф».

Значит, это случилось году в девятьсот седьмом или восьмом. Помещался этот синематограф, если я не ошибаюсь, в здании гостиницы «Метрополь». Там и сейчас есть три маленьких кинозала.

Были мы с папой. Помню сильно освещенную белую простыню, которая все время сверкала какими-то падающими искрами, будто шел дождь. А дождя не было, потому что не было луж на сером перроне вокзала. К перрону подошел серый поезд. Прямо на нас буферами паровоза. Из вагонов выскакивали черно-серые пассажиры и быстро шли или бежали, смешно дергаясь.

Вечером я показывал маме и няне синематограф. Быстро ходил и дергался, как припадочный, стараясь, чтобы и руки и ноги дрожали мелкой дрожью.

Это было совсем в другой Москве. В той, в которой я родился, а не в той, в которой живу.

Старая Москва уходила, как уходят сплавные плоты. Будто и медленно, а оглянешься — они уже за поворотом.

Извозчики меняли железные ободья колес на резиновые. Мостовые становились асфальтово-гладкими. То на одной, то на другой улице по рельсам вместо маленьких вагончиков, запряженных лошадьми, стали катиться трамваи. Их называли «электрическая конка».

Помните, у Маяковского? «Какая будет любовь — большая или малая? Должно быть, маленький смирный любеночек. Она боится трамвая, любит звоночки коночек».

Последняя конка в городе ходила по бульварному кольцу. Потом исчезла и она, но еще года два или три лошади таскали желтый открытый вагончик от Сокольнического круга до села Богородского.

Все чаще и чаще, изумляя прохожих и пугая извозчичьих лошадей, с небывалой скоростью проносился автомобиль, красиво гудя рожками. То терциями, то аккордами, а то и целыми арпеджиями: до-ми-соль, до-соль-ми-до.

Ошалевшие от испуга лошади «несли», вытряхивая седоков и разбивая пролетки. Храбрецы прохожие выскакивали на середину улицы, растопырив руки крестом. Лошади шарахались в сторону и останавливались, тяжело дыша мыльными боками.

Вместо керосиновых и спиртовых ламп то в одной, то в другой квартире зажигались электрические, а на стенах кабинетов сперва у фабрикантов, гинекологов и адвокатов по бракоразводным делам, а потом и у менее богатых людей, спускаясь все ниже по лестнице имущественного положения, повисли удивительные желтые ящички с вертящимися ручками, как у кофейной мельницы.

Я не знаю, в каком году зазвенел в Москве первый звонок телефона и побежал первый трамвай, как не знаю, какой год, какой месяц, какой день нужно считать днем рождения кино.

Продолжение. Начало см. в № 1, 3, 7 за 1966 год, № 3 за 1967 год.

Афиша первого киносеанса в России, 1896

Садъ и театръ „Эрмитажъ“,
(въ Каретномъ ряду).
Въ воскресенье, 26 мая,
съ участiемъ: г-жъ Рансовой, Чельской, Стефани-Варгиной; гг.: Зайцева, Кубанскаго, Брянскаго и др.
въ 3-й р. новинка, им. громадный успѣхъ.

„СЛАВНЫЙ ТЕСТЮШКА“,
опер. въ 3 д., муз. Рота. Въ 1-мъ дѣйствiи шествие (свадебная процессiя). Въ 3-мъ дѣйствiи балетъ.

Въ заключенiе большой апоѳеозъ.

По окончанiи спектакля будетъ показана публикѣ НОВОСТЬ!.. НОВОСТЬ!..

Послѣднее изобрѣтенiе бр. Люмьеръ — ЖИВАЯ ДВИЖУЩАЯСЯ ФОТОГРАФIЯ

СИНЕМАТОГРАФЪ (Cinematographe).

(Аппаратъ этотъ будетъ показываться только въ теченiе 5 спектаклей)

Новые костюмы и бутафорiя. Въ саду большое гулянье. См. отд. „Зрѣл.“. 10060.1:1

Знаю только, что детство и юность моего поколения совпали с детством и юностью искусства кинематографии. Серый поезд с дергающимися пассажирами, который потряс мое детское воображение, вероятно, был тем самым люмьеровским поездом, с которого начинаются все истории кинематографа на всех языках мира.

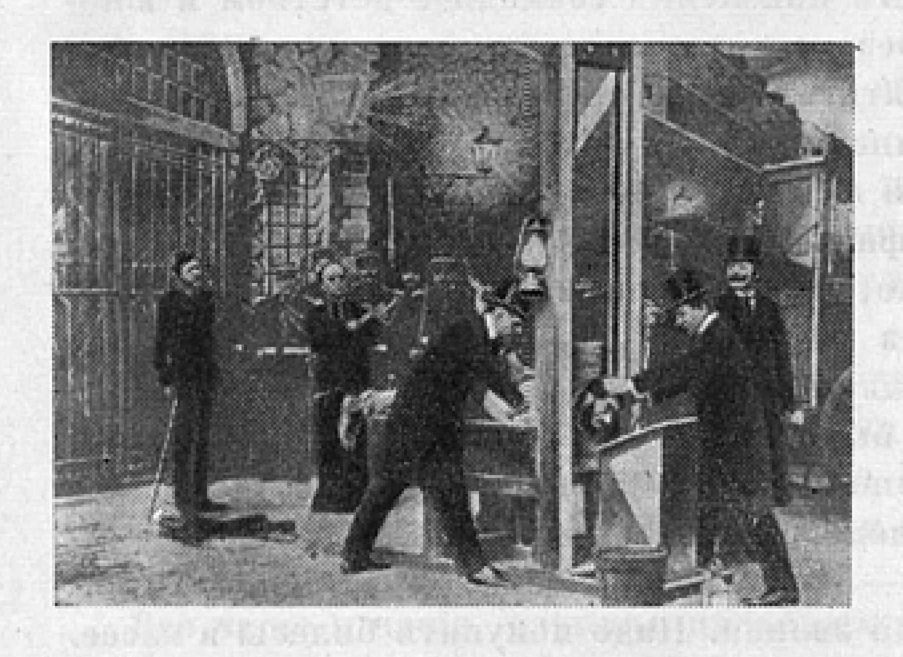
К сожалению, ни в детстве, ни в юности я никогда не вел дневника и поэтому не могу сказать сейчас, какая фильма (тогда фильм был женского рода) была для меня следующей за этим поездом. Помню только, что в какой-то картине очень быстро росли цветы. Прямо-таки выскакивали из земли. Быстро вытягивались листья, лопались бутоны и распускались венчики цветков.

И еще хорошо помню — только это было позже — железнодорожный вагон. Он стоял в зоологическому саду. Перед вагоном — будочка билетной кассы и столб с медным колоколом. В колокол бил железнодорожный сторож. Как на всех настоящих станциях. Сперва заливисто и дробно — «день, день, день, день, день», а потом сильно и решительно — «дон». Первый звонок. Надо покупать билеты в кассе. Настоящие железнодорожные билеты. Желающих много. Родители с детьми. Опять колокол — «день, день, день, день, день» — и потом два сильных удара — «дон, дон». Второй звонок. Перед вагоном кондуктор компостирует билеты. Скоро будет третий звонок. Как бы не опоздать. Лезем в вагон. Там лавочки стоят поперек вагона. В одну сторону лицом. Прямо перед нами белая простыня экрана. Третий звонок. Гудок паровоза. Вагон затрясся и застучал колесами на стыках. На экране понесся пейзаж. Будто мы смотрим из окна. Горы, реки, долины. Иногда на поворотах видна передняя часть нашего поезда. И даже паровоз. Из поршней пар, из трубы дым. Влетели в тоннель. Темно. Вылетели из тоннеля. Светло и сбоку огромная долина. Видовая картина — Швейцария. Гудок паровоза. Шип пара. Приехали. Надо вылезать. Через переднюю дверь. А колокол уже опять торопливо бьет «день, день, день, дон». К окошечку кассы очередь. Взрослые и дети. Гимназисты с серебряными бляхами на ременном поясе. Реалисты с медными бляхами. Кадеты с красными околышами, на которые с завистью смотрят и серебряные, и медные бляхи, и целая стайка институток в белых передниках. Впереди классная дама. У нее пенсне на цепочке. Как собака.

Уильям Харт в фильме «Ружейная перестрелка», 1916



«История преступления», режиссер Жорж Мельес



Макс Линдер в фильме «Макс между двух огней», 1915



Начиная с девятого или десятого года наша семья переселилась в район Сокольников. Среди друзей-мальчишек, вместе со мной и моим братом гонявших голубей, был сын хозяина синематографа. Размещался синематограф в бывшем магазине между молочной Галкина и посудной лавкой. В зале было, наверное, мест сто или двести, но назывался этот синематограф достаточно эффектно — «Америка».

Отцовские дела моего друга шли, повидимому, неплохо, но опасность банкротства все время стояла на пороге. Еще бы! На углу Ивановской улицы строился синематограф «Русь», а на углу Гаврикова переулка «Наполеон».

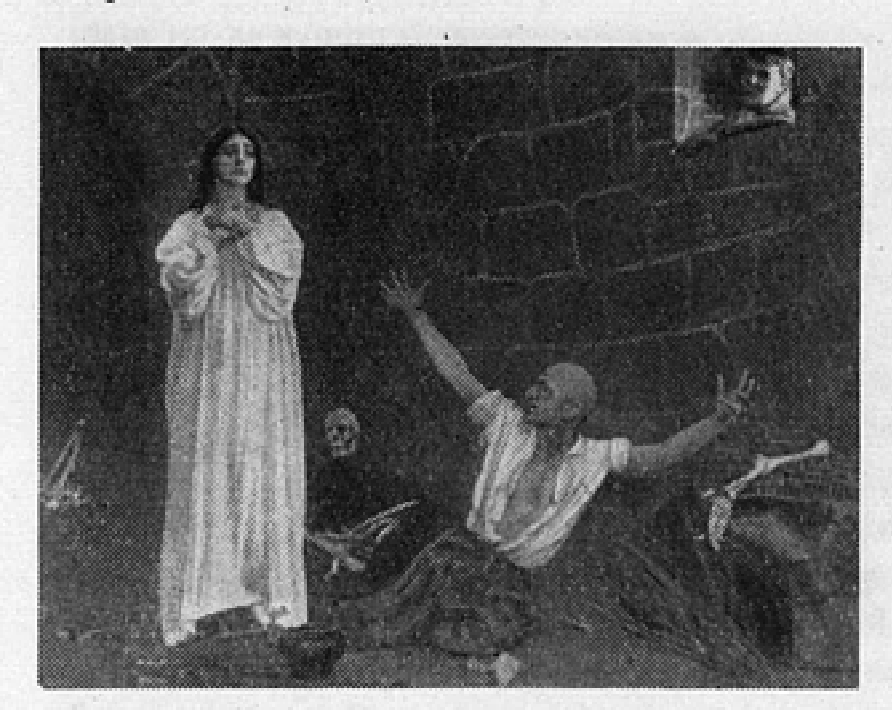
Конкуренция заставляла идти на выдумки. В какой-то картине, где показывалась русская свадьба, хозяин синематографа поместил за экраном актеров, и они, глядя на экран сзади, топали ногами, ударяли в ладоши и пели, стараясь совпадать с движениями ног, ладошек и ртов героев картины. Не знаю, может быть, это была первая в Европе звуковая картина, но и она не спасла «Америку». Тем более что почти напротив открылся еще один синематограф — «Тиволи».

«Русь», «Наполеон» и «Тиволи» целиком завоевали наши души.

А как же иначе? Ведь герои зачитанных и замусоленных книжечек приключений Ната Пинкертона, Дика Картера и Шерлока Холмса на экранах этих театров превращались в живых людей.

Книжечки издавались с продолжениями под номерами и коллекционировались, как марки, целыми сериями. И кинокартины тоже шли сериями. В одной серии бандит, избегая казни, в последний момент принимал яд и умирал, а в следующей серии его сообщница влезала в окно, мазала губы бандита каким-то ка-

О. Оболенская и И. Мозжухин в фильме «Страшная месть», 1913



Гарольд Ллойд (справа) в фильме «Зачем беспокоиться», 1923



рандашиком вроде губной помады, и тот оживал, чтобы вместе со своей спасительницей бежать через то же окно прямо в следующую серию. И хоть этот бандит был злодей, его оживление вызывало полный восторг и нас, мальчишек, и взрослых, тем более что в конце предшествующей серии сыщик просил врача вырезать кусок кожи с руки умертвившего себя бандита, чтобы сделать из этой кожи портсигар.

И вот, представьте себе: в следующей серии врач входит со скальпелем в кадр, а стол, на котором лежал труп, пуст. Ловко? До сих пор помню.

Удивительно хитрые и умные были жулики. Просто великолепные. Пожалуй, даже великолепнее сыщиков.

За одним полицейские гнались по длинному узкому коридору, а он уперся в стенки руками и ногами и, переставляя их поочередно, поднялся вверх. И погоня промчалась под ним, как под живым мостом, даже и не подозревая об этом. Тогда он соскочил и побежал в обратную сторону. А один бандит налил на пол какую-то вязкую жидкость. Вроде теста. И полицейские в это тесто буквально влипли. Как же тут не бледнеть, не краснеть, не вскрикивать и не обсуждать потом хитрость, храбрость и ловкость бандитов, жуликов, полицейских и сыщиков.

А комические? Разве кто-нибудь в театре или в цирке делал что-нибудь смешнее Глупышкина или Макса Линдера? Вы только представьте себе, этот дурак хотел научиться ходить на лыжах и надел эти лыжи не на улице, а в комнате. Свалил стол, разбил посуду, опрокинул шкаф, слетел с лестницы. Мы, мальчишки, буквально падали от смеха со стульев, а две девчонки, что сидели впереди, визжали, как зарезанные, а потом вскочили и убежали из зала. И никто на их стулья не сел, потому что там было мокро.

Конечно, на трагедии мы меньше ходили. Уж очень грустно. Двое возлюбленных играли в садовом павильоне на бильярде. Он чернобровый, а она блондинка. Только неприлично немного получалось, когда она, чтобы ударить кием по шару, наклонялась над бильярдом. Декольте большое. Все видно. Но потом об этом забываешь. Потому что злой муж этой дамы выследил ее, облил двери и окно керосином и поджег

Рабочий момент съемок фильма «Ревность» (режиссер П. Чардынин, оператор В. Старевич), 1914





Вера Холодная и О. Рунич в фильме «Последнее танго», 1918



бильярдный павильон. Когда возлюбленные увидели, что бежать невозможно, они встали друг перед другом на колени, вытянули губы и поцеловались. Так целующимися и сгорели. Все заволокло дымом. Взрослые в зале плакали, а мы, мальчишки, не плакали, но сильно испугались.

Кино все теснее и теснее обнимало наши мальчишечьи жизни. Накрашенная немолодая тетя (ей было, наверное, уже больше двадцати) в длинной ночной рубашке до пят поздоровалась со мной за руку и вошла в дом бабы Капы (моей крестной матери).

Баба Капа разрешила снять в ее усадьбе какие-то сцены из кинодрамы, называвшейся то ли «Орлиное», то ли еще какое-то «гнездо». Войдя в дом, тетя в ночной рубашке высунулась из бабыкапиного окна, под которым рос старый куст жасмина, и стала кричать, зовя кого-то на помощь. Прямо под окном обыкновенный человек молча крутил ручку киноаппарата, а сзади него стоял другой человек и кричал той тете, что высунулась из окна: «Так, так, хорошо, очень хорошо».

Потом эта же накрашенная тетя, но уже не в рубашке, а в платье с узкой талией стояла у калитки с очень шикарным господином. На ногах у господина были желтые блестящие краги, по которым он все время ударял пружинистым стеком.

Самое невероятное, что все это происходило у той самой калитки, через которую мы бегали к школьной учительнице Анне Ивановне. Обыкновенная, сломанная, соскакивающая с веревочной петли калитка.

Что же в ней такого, если именно около нее поставили накрашенных актеров и снимают для синематографа?

Актеры громко ссорились, тетя плакала, господин в желтых крагах ехидно улыбался, а режиссер кричал: «Хорошо, хорошо! Ударьте еще раз стеком! Так. Очень хорошо».

В это время собака бабы Капы Султан и наша собака Дружок что-то увидели за калиткой и кинулись через нее с громким лаем.

Мы, мальчишки, испугались, решили, что собаки все испортили, а режиссер как закричит: «Великолепно!» Мы ничего не поняли. Разве собаки могут лаять великолепно? Как я хотел бы сейчас увидеть этот фильм! Не из-за тети в ночной рубашке

и не из-за господина с крагами. А из-за бабыкапиного дома, из-за куста жасмина, из-за рыжего Дружка. Словом, из-за моего детства. Да как же найдешь его в фильмотеке, когда я не знаю ни названия фильма, ни фамилий режиссера и актеров!

С Верой Холодной и Мозжухиным я, можно сказать, не встречался. Хоть, вероятно, и видел их в каких-нибудь картинах. На мальчишек актерская красота не действует. Красивые актеры и актрисы — это кумиры девчонок.

Абсолютно не помню, как выглядела красавица Кабирия. А вот ее телохранитель Мацист — это другое дело. Он был предметом восхищения и подражания всех московских мальчишек. Смел, добр и невероятно силен. Он кидал огромные каменные глыбы. Он разогнул железные прутья тюремной решетки. Я раздобыл старые, рыжие от ржавчины гири и дней десять упражнялся. Очень хотелось, чтобы и у меня выросли такие же бицепсы, как у Мациста. Только это было уже в другой Москве. За решетчатыми заборами бахрушинской больницы в грязных серых халатах стояли раненые с перевязанными головами, руками, на костылях. Прохожие давали им табак и деньги. В квартирах щипали корпию для фронта. Гимназистки упаковывали посылки с письмами: «Дорогой солдатик, посылаю тебе варежки, мыло, конфеты и табак. Бей немцев. Нина Тихорецкая».

Русская кинохроника, 1914 год. Выход Николая II со свитой из Успенского собора



Перед началом киносеансов показывалась кинохроника «Их Императорское Величество Государь Всея Руси Николай Второй принимает парад войск», «Главнокомандующий Великий князь Николай Николаевич на передовых позициях», «Торжественный молебен в Успенском соборе о ниспослании победы русскому воинству».

Ну а дальше ручейки памяти сливаются в целую реку. Мальчишки моего поколения, те самые, что хохотали над дурацкими похождениями Глупышкина и восторгались Мацистом, выросли и научились не только видеть, но и делать жизнь. Строить фабрики, лечить людей, снимать кинокартины. Это они, мальчишки моего поколения, создали «Броненосец «Потемкин», «Путевку в жизнь», «Потомка Чингисхана», «Чапаева», «Три песни о Ленине», «Цирк», «Летят журавли». А их младшие братья и дети — «Балладу о солдате», «Человек идет за солнцем», «Иваново детство»... Сотни картин.

Биология человека запрограммирована клетками родителей. Психология человека программируется жизнью. Всей суммой жизненных впечатлений.

Впечатления от кинокартины—это тоже жизненные впечатления. Они тоже программируют человеческие души. В сложном механизме нашего подсознания, которое мы называем то сердцем, то душой, навсегда поселились образы киногероев и киноситуаций, попавшие в эту личную кибернетику в те минуты и секунды, в которые мы целиком отдавали себя во власть экрана.

А у каждого этих минут и секунд много. Их трудно, вернее, невозможно перечислить именно потому, что находятся они в подсознании и «работать» начинают тогда, когда их вызывает к жизни определенная жизненная ситуация.

Работа эта разная. Добрая и злая. Очень добрая и очень злая. В грустные или лирические, веселые или серьезные моменты вашей жизни по необъяснимым для вас причинам вдруг возникнет девочка, спускающаяся по лестнице вдоль стены Малапаги, любящая так просто и так сильно, как проще и сильнее нельзя. Или счастливые, сощуренные глаза мальчика, бегущего за солнцем, или спокойные брови шофера, везущего на грузовике собственную смерть.

Джульетта Мазина в фильме «Дорога», 1954



Долго и нескладно на ломаном английском языке я объяснял Джульетте Мазине (она не знает русского, а я не знаю итальянского), за что я так люблю ее. За то, что никогда, ни в одной роли она не торгует собой, и за то, что каждой своей ролью делает людей лучше. Тех, в чьи души она проникла. А проникает она во многие души. Обезоруживающей человечностью своего таланта.

Сколько фильмов, сколько актеров раскрывало зрительские сердца и наполняло их любовью к человеку и верой в человека! Сколько фильмов, сколько акте-

ров делало людей лучше! Приставьте к этой условной цифре безусловные коэффициенты количества тиражей и киносеансов. Получится огромная цифра со знаком плюс.

Ну а со знаком минус? Сколько фильмов, сколько актеров, сколько сюжетных ситуаций вызывают у зрителей эмоции злые, грязные, античеловеческие! Бандиты, которых преследовали Шерлоки Холмсы и Наты Пинкертоны, просто ангелы по сравнению с героями вестернов или современных детективов. Раскалываются черепа, и выливаются мозги. Люди, лошади, собаки, коровы перемалываются колесами автомобилей, тонут в ледяной воде или горят, облитые керосином. А какое количество дурного вкуса, конфетно-одеколонной красоты и скабрезности выливают на зрителей сотни тысяч фильмов!

Помните декольте дамы, игравшей на бильярде, которое мне, мальчишке, показалось неприличным? Боже ты мой! Разве это было декольте по сравнению с тем, как разработан этот вопрос в современной кинематографии?!

Помните, как та же дама целовалась со своим возлюбленным в бильярдной? Как они оба встали на колени и вытянули губы? Боже ты мой! Разве это поцелуй по сравнению с тем, как разработан он современными кинорежиссерами?!

Первый крупноплановый поцелуй, увиденный зрителями на заре кинематографии, вызвал протесты со стороны блюстителей нравственности. Интересно, что бы они сказали, если бы увидели современный крупноплановый поцелуй, когда он уже и не любовный и даже не сексуальный, а просто похабный. Ну а теперь все это помножьте на тиражи да на количество киносеансов.

Кино и вне и внутри каждого из нас. Сотни миллионов людей смотрят ежедневно тысячи картин. И чтобы понять социальную значимость этого неожиданно возникшего нового вида зрелищ, надо и ко всему доброму и ко всему злому, могущему возникнуть в человеческих сердцах при встрече с киноэкранами, сейчас же ставить огромные коэффициенты.

Множить сотни тысяч кинокартин на десятки тысяч тиражных копий, на миллионы киносеансов, на сотни миллионов кинозрителей. Не представляю, какие сверхмощные арифмометры способны произвести эти подсчеты.

●

Что же это случилось? Кто изобрел этот инструмент, способный воспитывать и развращать сердца миллионов людей всех континентов и всех национальностей? Кто его зрители?

Мать — фотография. Отец — волшебный фонарь. А повивальных бабок много, и каждая претендует на первенство. Каждая утверждает: если бы не было меня и моего изобретения, ничего бы не вышло. И каждая права. Один человек такое бы не осилил.

История изобретения и становления кино полна и героизма, и бескорыстия, и мошенничества, и настоящих преступлений, и умопомрачительных обогащений, и катастрофических банкротств, перемешавшихся в гигантском смесителе нескольких десятилетий буквально с кинематографической быстротой и темпераментом агрессора.

Рудольф Валентино и Нина Нальди в фильме «Кровь и песок», 1922



И для того чтобы понять причины этой небывалой скорости и широты развития кинематографии, нужно сравнить ее с тем, как развивались и расширялись во времени и пространстве письменность и книгопечатание.

Ведь и кино, и книги — это средства репродукции, только в книге репродуцируется словесно выраженная мысль, а в киноленте — пластически выраженное движение. Зрелище, провоцирующее мысль.

Тысячи лет назад люди научились материализовать образную мысль рисунками, затем определять понятия иероглифами и, наконец, обозначать разговорные звуки фонетическими знаками. Возникла письменность. Грандиозное завоевание человечества.

Но и писать и читать могли только обученные. По сравнению с полностью неграмотными их было бесконечно мало. Жрецы, феодальная знать, купцы и находящиеся у них на службе летописцы, ученые, поэты.

Народы всех континентов, крестьяне, мастеровые, воины, рабы были неграмотны. Книга, написанная на папирусе, коже, пергаменте или бумаге, для них фактически не существовала. Максимум контакта — это слушанье чтения этой книги священнослужителем да целование ее переплета. Пятьсот лет тому назад книги научились печатать. Новое и не менее грандиозное завоевание человечества.

Но и для того чтобы набрать печатный текст и для того чтобы прочесть его, опять-таки надо быть грамотным. В пятнадцатом веке грамотных было не очень-то много. В Европе процентов, может быть, десять, а в остальном мире вряд ли один процент.

Народы разных стран даже и не заметили появления печатных книг. Какое было дело пахарям, плотникам, каменщикам, пекарям, портным до инкунабул, представлявших собой нечто предельно драгоценное, недоступное и непонятное?

Недавно у одного моего знакомого — знатока и коллекционера старой книги — я имел возможность целый вечер держать в руках и перелистывать удивительные по красоте страницы инкунабул.

На конкурсе любой современной выставки издательского искусства многие из них получили бы первые премии. За все. За благородство тисненого переплета, за композицию титульного листа, за строгое изящество каждой литеры, за красоту концовок и заставок. Но какое отношение это имело к архангельскому лесорубу или французскому виноградарю?

Для того чтобы печатная книга нашла читателей, надо было сперва научить людей читать. И естественно, что среди первых печатных книг оказались буквари. Книга приходила к народу сверху вместе с грамотностью.

Плакат 1895 года к фильму Луи Люмьера «Политый поливальщик»



Вы когда-нибудь видели, как работает путеукладчик?

Прямо на приготовленное песочное покрытие огромная машина кладет перед собой рельсы вместе со шпалами и сама же по этим рельсам движется дальше. И опять кладет рельсы и снова идет вперед.

Вот так и книга сама себе прокладывала дорогу букварями да грамматиками. Этот процесс и сейчас продолжается. Ведь неграмотных и сейчас сотни и сотни миллионов.

Но процесс проникновения в жизнь кинематографа был абсолютно другим. Конечно, для того чтобы снять кинокартину, надо знать технику съемки. Это не может делать каждый. Этому надо учиться. Но чтобы смотреть кинокартину, учиться не надо. Это может делать каждый.

Для того чтобы понять, что поливающий улицы человек облил самого себя потому, что озорной парень сперва наступил ногой на шланг, а потом отпустил ногу, не надо быть ни образованным, ни даже грамотным.

Надо только увидеть все это на экране. А уж коли увидел, значит, рассмеялся.

И кино сразу кинулось в народ. Только самые первые демонстрации ожившей фотографии были адресованы представителям науки, аристократии, знати, художественной интеллигенции.

Начиная с Люмьера и Патэ, то есть с последних пяти лет уходящего девятнадцатого века, кино стало развлечением прежде всего народным, балаганным.

Время, когда балаганное и мюзик-холльное зрелище сожительствовало со зрелищем кинематографическим, еще довольно долго давало себя знать. Наиболее характерно это было почему-то в Америке.

К этой комбинации живого эстрадного зрелища и оживленной фотографии кино американские зрители, по-видимому, так привыкли, что во всех кинотеатрах Нью-Йорка, в которых я бывал зимой 1925/26 года, кинопрограммы, состоявшие из рекламы, хроники, комедии и детектива, всегда перемежались каким-либо эстрадным выступлением — балетным, цирковым или вокальным.

В те годы балаганные зрелища были еще живы даже в самом центре Нью-Йорка. И на Бродвее, и на Седьмой, и Шестой авеню, и на Сорок второй стрит можно было зайти в маленькие балаганы, паноптикумы, чтобы смотреть всяких монстров. Безрукая женщина пальцами ног печатает на машинке вашу фамилию. Мужчина во фраке, из живота которого свешивается его близнец тоже во фраке. От пяток до шеи покрытая татуировкой женщина ходит голыми ногами по острым лезвиям сабель, из которых сделана лесенка, а в соседней комнате показывают дрессированных блох. Они возят медные пушечки, крутят карусель и прыгают в подставленное кольцо.

Афиша о выступлении Сарры Бернар в фотокинотеатре в Париже, 1900



Через сорок лет я опять приехал в Нью-Йорк. Зрелищных балаганов уже не было. От них на тех же улицах остались только магазины, торгующие масками, полуприличными или совсем неприличными, «забавными» предметами, маленькими живыми крокодилами, раскрашенными черепашками и всякой другой ерундой.

В кинотеатрах идут обычные кинокартины без всяких «живых» дивертисментов. И только как воспоминание о годах альянса живого и репродуцированного зрелища такой симбиоз происходит в огромном роскошном, а значит, довольно безвкусном кинотеатре «Радио-Сити». В тот вечер, а было это в октябре 1964 года, зрители смотрели и слушали сперва большой хор, который пел по случаю еврейского праздника, потом певицу, потом великолепное трио мексиканцев, потом балет и, наконец, кинокартину.

По существу, кино расправилось с балаганами в Америке еще до моего первого приезда туда. Как кукушка, оно положило в балаганы яйца короткометражных фильмов, из которых вылупились «никельодеоны». Как и полагалось кукушкиным птенцам, они выкинули из гнезд законных хозяев и, раскрыв огромные рты, начали поглощать никелевые пятицентовики. По существу, стали кинобалаганами. «Высшее общество» и в Европе и в Америке почти не заметило трагедии живого народного зрелища, но очень скоро выросшим киноптенцам стало тесно в балаганах. Они требовали настоящих больших кинотеатров, в которых показывались бы репродуцированные спектакли и чтобы играли в них уже не акробаты или балаганные пантомимисты, а настоящие, признанные «высоким» искусством актеры театров. По возможности, самые знаменитые. Такие, например, как Сарра Бернар или Режан.

Так это и произошло. Сарра Бернар снялась сначала в «Даме с камелиями», а потом в «Королеве Елизавете». Режан сыграла в кино мадам Сан-Жен. Кинокукушонки оперились, вылетели из балаганов и «никельодеонов» и начали вить себе постоянные гнезда в больших, специально построенных кинотеатрах.

Происходил этот процесс прямо-таки с головокружительной быстротой. В Америке, например, за четыре года количество стационаров выросло ни больше, ни меньше как в тысячу раз. В 1905 году их было меньше десяти, а в 1909 — десять тысяч.

Вот когда высшие слои общества заметили появление нового вида искусства и взялись спорить — хорошо это или плохо.

(Продолжение следует)

Похвала ленивому уму

Б. Толль, доцент ЛГУ

Популяризация науки, превращение ее в достояние миллионов — что может быть благодарнее этой задачи.

Однако в теории пропаганды науки средствами кино немало еще белых пятен и туманностей, которые необходимо рассеять, чтобы кинематограф с наибольшим полезным эффектом служил этому высокому своему призванию.

На невеселые раздумья наводит статья М. Поповского «Союз мысли и чувства»*. Статья опубликована в дискуссионном порядке и дает немало поводов для спора.

Прежде всего настораживает тот ассортимент полемических эпитетов, которые автор авансом обрушивает на головы инакомыслящих: ремесленники, стремящиеся оправдать свою лень, узкий кругозор, а порой и просто равнодушие; популярщики; люди холодного ремесла и т. д. и т. п.

Что же вызывает столь яростный гнев автора?

То, что популяризация науки, эта беспредельно широкая сфера, включает в свой состав множество потоков и направлений, форм и жанров, а не только единственный, признаваемый М. Поповским ее вид — лежащий в пределах искусства, то есть отражения мира не в системе понятий, а в системе художественных образов.

Наряду с жанрами, стоящими на грани художественной литературы или художественного кинематографа и даже смыкающимися с ними, есть, должны быть и всегда будут и иные чрезвычайно многообразные и разнохарактерные жанры, к искусству — в теоретическом значении слова — непричастные.

Таковы, например, выдающиеся научно-популярные книги «Глаз и Солнце» С. И. Вавилова, «Жизнь растения» К. А. Тимирязева, «Физиологические очерки» И. М. Сеченова. Таковы «Лекции о воспитании детей» А. С. Макаренко и множество других первоклассных популяризаторских произведений.

Популяризацию науки средствами литературы и кино нельзя уложить в прокрустово ложе какой-то одной формы.

Лекционная конструкция — в прямом противоречии с мыслями Ленина о научно-популярном кино — объявляется М. Поповским несомненным признаком отсутствия «одушевляющей авторской мысли».

Не обинуясь, М. Поповский решительно требует, чтобы задачи популяризации науки в литературе решались методами художественной литературы, в кино — соответственно методами художественного кинематографа.

Однако задачи и методы популяризации науки кардинально отличаются от задач и методов искусства в точном, теоретическом значении слова. Это можно отрицать лишь ради красного словца или решив попросту махнуть рукой на всякую теорию.

Можно ли предположить, что М. Поповскому неведомы ленинские мысли о научно-популярном кинематографе, который должен «приобрести характер... образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники»*.

Едва ли может быть безразлично автору и следующее высказывание В. И. Ленина о научно-популярной литературе: «популярная литература есть *ряд учебников для народа*»**. Позволительно ли игнорировать и замалчивать это очень важное и четкое определение, когда трактуются вопросы теории научно-популярной литературы и научно-популярного кино? Конечно же, нет.

---

* «Искусство кино», 1967, № 6.

*«Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 125.

** В. И. Ленин. Собр. соч., изд. 4, т. 6, стр. 280 (курсив В. И. Ленина).

Что художественная литература может быть учебником жизни, источником познания, знает всякий школьник. Но следует ли отсюда, что учебник или научно-популярную книгу на этом основании непременно надо причислять к разряду изящной словесности, художественной литературы? Бессмысленность таких утверждений очевидна. Но автор статьи заявляет: «Режиссер научного кино, равно как и учитель, должен помнить о том печальном факте, что мозг ленив, что без большой нужды он не желает напрягаться и воспринимать сложные истины. Заставить его трудиться в зрительном зале можно, только пуская в ход чары искусства, попросту — обольщая».

Ну чем не переворот в психологической и педагогической науках! Доселе считалось, что человеку, его мозгу присуща жажда познания, что наш интеллект стремится овладеть тайнами природы, законами развития общества, находя в их постижении радость, эмоциональное удовлетворение.

Великий Павлов утверждает, что в основе присущего человеку познавательного интереса лежит безусловный ориентировочный или исследовательский рефлекс «что такое?».

Все это, оказывается, не так. Поповский утверждает: «Мозг ленив!»

С этим не могут согласиться не только психологи, учителя, но и школьники. Например, свидетельствует об этом анкета, проведенная в прошлом году в 5—8-х классах 2-й школы Василеостровского района Ленинграда. Вот характерный ответ школьника: «Нравится тот предмет, в который надо вкладывать ум, работать напряженно». Учительница Г. Соколова, комментируя этот ответ, пишет: «Думается, первейшая задача учителя — научить радости труда, необходимости «вкладывать ум» («Учительская газета» от 8 июля 1967 года).

Вот это — истина, очевидная всякому педагогу и психологу.

«Теоретические» домыслы насчет художественной формы как единственно достойной подлинных мастеров научно-популярного фильма не новы и не оригинальны.

С величайшей агрессивностью их адепты отстаивают свое право на монополию в научно-популярном кино, милостиво соглашаясь предоставить сторонникам иных взглядов на популяризацию науки область фильмов узкоприкладного характера — «заказных» технико-пропагандистских и учебных картин. Они прямо декларируют, что в научном кино сферы влияния должны быть разграничены между элитой — художниками, с одной стороны, и ремесленниками — с другой.

С такой декларацией выступил, например, в журнале «Искусство кино» (№ 9 за 1966 год) режиссер В. Архангельский.

Он пишет, что следует вообще отказаться от понятия «научно-популярный фильм». В научном кинематографе есть «разновидности: учебно-просветительная, научно-художественная, специально-исследовательская. Каждая развивается по своим законам — одни по законам искусства, другие по законам дидактики». Талантливые режиссеры и авторы являются художниками, сфера их творчества — научно-художественный фильм. «Может показаться, что, относя один вид научных фильмов к искусству, а другой к неискусству, мы пытаемся умалить роль одних режиссеров и авторов и возвысить других... Учитель средней школы никого не спрашивает, писать ему роман или нет. Он гордится своей профессией. И если хватит таланта на искусство — профессия его ниже не станет». В. Архангельский решительно выступает за четкое размежевание различ-

ных профессий в научном кино, ибо «такое разделение, определенность будут, несомненно, способствовать укреплению ответственности каждого работника — в просветительской или в художественной его миссии».

В чем вред подобных воззрений? В том, во-первых, что авторы «художественных» научно-популярных фильмов освобождаются от обязанности последовательно излагать определенную сумму систематических научных знаний. Их цель, говоря словами М. Поповского, лишь обольщать. Достаточно заинтересовать зрителя самой научной проблемой, «обольстить» какими-то интригующими гранями ее, но вовсе не обязательно раскрывать ее сущность. С научными фактами и понятиями можно обращаться весьма вольно — не в них ведь соль и суть «обольщения»...

Спору нет, нужны и фильмы, представляющие научную проблему лишь в первом приближении, стремящиеся только приоткрыть завесу, отделяющую ее от зрителя, поставить вопрос, заинтересовать им, возбудить желание идти дальше по пути познания.

Отлично справляются с такой задачей фильмы «Что такое теория относительности?» (авторы сценария С. Лунгин и И. Нусинов, режиссер С. Райтбурт), «Шифр альфа-тэта» (сценарий В. Данилова, режиссер В. Архангельский), «Загадка пятого постулата» (автор сценария Н. Лосева, режиссер М. Таврог) и многие другие.

Но ведь нужно отдавать себе отчет в том, что фильмы этого плана далеко еще не вся научно-популярная кинематография и даже отнюдь не главное в ней. Главное — это картины, несущие глубокие научные знания, раскрывающие их основы. Именно к таким произведениям относится и критикуемая М. Поповским картина «В глубины живого» (авторы сценария Д. Данин, Н. Жинкин, Е. Мандельштам, режиссер М. Клигман). Нельзя толкать авторов научно-популярных произведений на путь «обольщения» во что бы то ни стало, хотя бы за счет вольного обращения с научными истинами, за счет отказа научно-популярной кинематографии от основной и главной ее задачи — участия в формировании марксистско-ленинского мировоззрения советских людей путем глубокого и яркого раскрытия основ современной науки и открывающихся перед нею горизонтов.

Второе вреднейшее следствие установки насчет элиты (художников) и «массы» (ремесленников) состоит в том, что в научно-популярном и учебном кино будто бы могут профессионально трудиться на амплуа режиссеров, сценаристов, операторов нехудожники, то есть люди, не владеющие умением творить по законам красоты, находить для своих произведений эстетически оправданную, яркую, предельно увлекательную форму. Предел этой крайне необходимой научному фильму увлекательности обозначен весьма четко. Он — в познавательной целесообразности произведения.

Не нарушая ее требований, автор даже самого скромного учебного или технико-пропагандистского фильма, не говоря уже о фильме научно-популярном, никак не может сознавать себя ремесленником, для которого не писаны законы красоты,— требования яркой, увлекательной, эстетически полноценной формы.

Однако примат научного, познавательного содержания должен сознаваться совершенно отчетливо.

Научно-популярному фильму должны быть присущи строгая научность, высокая эстетика, ясность и увлекательность изложения, стремление раскрыть перед зрителем всю глубину научных знаний.

Телевидение

Телевизионная техника в кино

И. Александер, Я. Бутовский

Сложный комплекс вопросов, связанных с взаимным развитием кино и телевидения, требует серьезного изучения и обсуждения. В своей статье мы хотели бы рассказать лишь об одном из аспектов этой проблемы, а именно, о возможностях и перспективах использования телевизионной техники при производстве кинофильмов*.

●

Принципиальной особенностью телевидения, отличающей его от кино, является возможность трансформации оптического изображения в электрические сигналы и передачи этих сигналов на расстояние. В телевизоре происходит обратное преобразование электрических сигналов в оптическое изображение, которое можно рассматривать в тот самый момент, когда происходит передаваемое событие.

Совершенно естественным было использовать это свойство телевидения для визирования при киносъемке.

Казалось бы, визирование снимаемого кадра — дело простое и давным-давно решенное. Однако при внимательном рассмотрении это оказывается достаточно сложным. Прежде всего при существующей конструкции съемочных камер наблюдать за изображением, которое формируется объективом на пленке, может только один человек, а в момент самой съемки — только оператор. Режиссер должен сохранить у себя в памяти впечатление о границах кадра, которые он видел в визир на репетиции, для того чтобы оценить точность работы актеров и представить себе, как в окончательном виде это будет выглядеть на экране. Положение еще более

---

* Некоторые сведения о кинотелевизионных способах съемки, используемых за рубежом, и применяемой при этом аппаратуре приведены в статье М. Высоцкого и В. Комара «Новое в мировой кинотехнике» («Искусство кино», 1967, № 4).

Режиссер Анри Верней и главный оператор Анри Дека на съемках кинофильма «Рондо» наблюдают за снимаемым кадром по экрану телевизионного визира



осложняется при съемке с движения, при сложных панорамах и при использовании объективов с переменным фокусным расстоянием. Следует добавить, что большинство существующих визиров дает не очень точное представление о границах кадра из-за параллакса, а когда этого удается избежать применением сквозного визирования, то неизбежно ухудшается освещенность рассматриваемого изображения.

Все эти неприятности устраняются телевизионным визированием. Обычная киносъемочная камера дополняется передающей телевизионной камерой. Изображение снимаемого кадра попадает на передающую трубку через основной объектив съемочной камеры и зеркальный обтюратор. По кабелю телевизионное изображение передается к телевизору, который устанавливается в любом удобном месте. Режиссер может следить за снимаемым кадром.

При необходимости число телевизоров может быть увеличено. Целесообразно, например, установить такой телевизор на пульте звукооператора.

Определенные удобства, которые дает телевизионный визир, побудили многие студии у нас и за рубежом еще в начале 50-х годов к разработке и применению подобных устройств. Однако недостаточная чувствительность передающих трубок и некоторые неудобства с визированием кадра оператором помешали широкому распространению этого новшества. С большим успехом телевизионные визиры были применены в системах дистанционного управления кинокамерой.

Сейчас, когда электронная промышленность освоила производство высокочувствительных малогабаритных передающих трубок, следовало бы вернуться к применению телевизионных визиров при обычных съемках, организовав их промышленный выпуск.

Рабочий момент съемки с применением дистанционного управления киносъемочной камерой. Кинофильм «Друзья и годы», режиссер Виктор Соколов, главный оператор Эдуард Розовский



Желание создателей фильмов получить все более выразительные кадры с более высоких точек, с более сложными панорамами ведет ко все большему усложнению операторских кранов. Длина стрелы крана стала увеличиваться, достигая иногда 6—10 метров. Если учесть, что на конце стрелы должны размещаться съемочная камера весом до 100 килограммов, оператор и его ассистент, то легко представить, каким громоздким становится кран с такой стрелой и насколько сложно его эксплуатировать.

Особо ощутимыми стали неудобства таких кранов, когда во второй половине 50-х годов в операторском искусстве появились новые тенденции, требующие использования «свободной», «раскрепощенной» камеры.

Наиболее изящным способом превращения громоздкого, малоподвижного крана в удобный и оперативный инструмент для быстрого перемещения камеры по сложным траекториям явилось применение телевизионного визира в сочетании с дистанционным управлением съемочной камерой.

В 1957 году киностудия «Ленфильм» приступила к разработке первой такой системы, а в 1959 году были сняты первые производственные кадры для кинофильма «Балтийское небо». В усовершенствованном виде система была использована на съемке фильмов «Друзья и годы» и «Начальник Чукотки». Несколько упрощенная система подобного типа применялась киностудией «Мосфильм» на съемках фильмов «Я — Куба» и «Война и мир».

На фото показан рабочий момент съемки фильма «Друзья и годы». На легкой стреле крана длиной в 10 метров укреплена панорамная головка с облегченной съемочной камерой и передающей телевизионной камерой. Оператор вместе с режиссером

располагаются на удобном расстоянии от крана у пульта, на котором сосредоточены все органы управления съемочной камерой. Оператор, вращая штурвалы, может осуществлять вертикальное панорамирование камерой в пределах 270 градусов и горизонтальное — на все 360 градусов. При обычной съемке такие пределы панорамирования практически неосуществимы. Фокусирование объектива производит ассистент оператора также дистанционно с помощью небольшого механизма, который он держит в руках. Снимаемый камерой кадр контролируется по экрану телевизора, установленного на пульте.

Опыт, накопленный на съемках, показал замечательные возможности новой системы. Достаточно напомнить сложные панорамы из кинофильма «Друзья и годы» — например, в эпизоде на железнодорожном переезде, когда камера пересекает пути перед колесами паровоза, панорамирует по вагонам и поднимается высоко вверх, открывая общий план берега и моря. Или кадр из фильма «Начальник Чукотки», в котором камера панорамирует вслед за грузом, поднимаемым из трюма океанского парохода, на берег. Подобные сложные кадры вряд ли могли быть выполнены с помощью старой техники.

Система дистанционного управления универсальна. Кроме съемок сложных панорам она может быть использована для съемок в особо трудных условиях, связанных иногда с опасностью для жизни оператора (съемки «из-под колес» или «из-под копыт», съемки в зоне взрывов и пожаров, съемки диких зверей и т. д.), для съемки с панорамированием с очень низких точек, для съемки больших макетов и прочее.

Практика натурных съемок показала, что такая система может совершенно заменить все остальные виды операторского транспорта и штативы, предоставляя возможность удобно и быстро выбирать точку съемки и переходить от одной точки к другой.

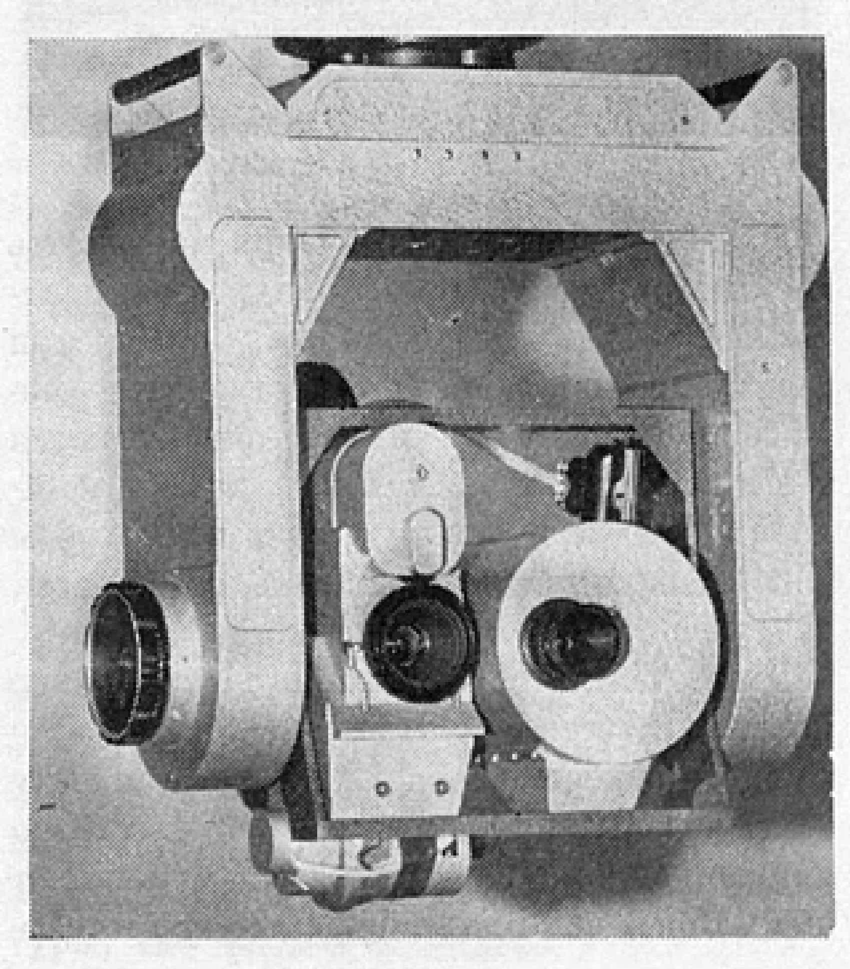
Перспективность этой системы очевидна, и необходимо, чтобы наша промышленность как можно быстрее организовала ее серийный выпуск.

●

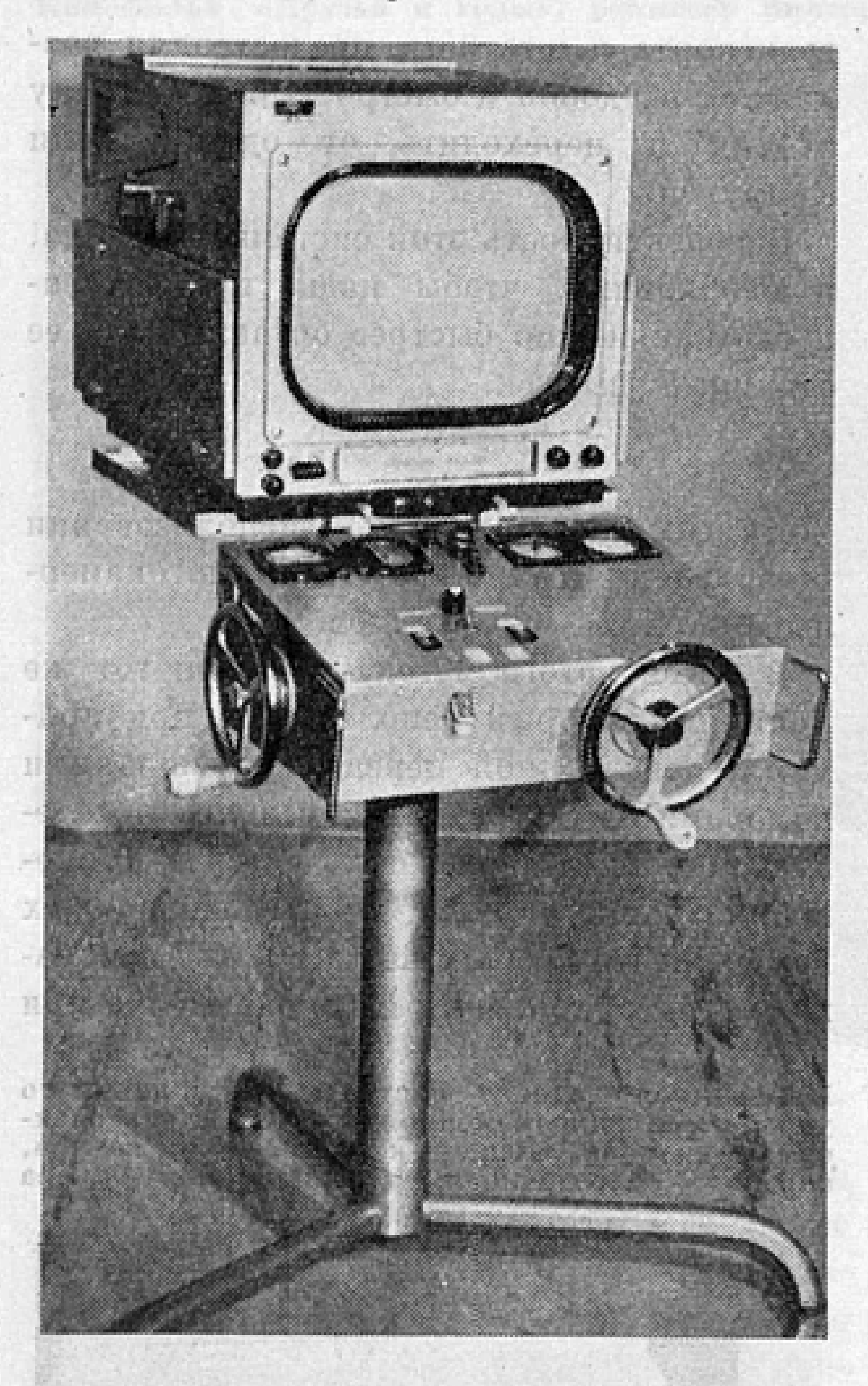
Другим направлением в использовании телевизионного визира стал многокамерный метод съемок фильмов.

В основу этого метода положен тот же принцип, который используется при прямой телевизионной передаче несколькими камерами из телестудии. Отличие от телевизионной передачи заключается в применении совмещенных кинотелевизионных камер, позволяющих вести съемку изображения на кинопленку и одновременно при

Панорамная головка системы дистанционного управления киносъемочной камерой с телевизионным визиром. Слева — киносъемочная камера, справа — передающая телевизионная камера



Пульт системы дистанционного управления киносъемочной камерой



помощи телевизионного визира передавать изображение снимаемого кадра на центральный пульт, за которым, как и при телевизионной передаче, находится режиссер фильма. На пульте размещаются телевизионные экраны от всех камер (обычно их три) и главный экран, на котором воспроизводится изображение от камеры, ведущей съемку в данный момент.

Применение одновременно трех камер позволяет вести съемку длительной, непрерывной актерской сцены с трех разных точек разными планами. Непосредственно движением каждой камеры управляют операторы, связанные с режиссером телефонной связью. Пуск и остановка камер производится режиссером с пульта. Руководствуясь изображением на контрольных экранах, режиссер выбирает наиболее выразительный кадр, пуская в ход соответствующую камеру. Таким образом, уже на съемке осуществляется предварительный монтаж фильма. Естественно, что переход от одной камеры к другой производится с нахлестом; в случае необходимости съемка может вестись тремя камерами одновременно. Для облегчения окончательного монтажа применяется система специальных отметок, которые автоматически наносятся на пленку в камерах в момент переключений на пульте.

Многокамерная съемка исключает большие потери времени при переходе с плана на план, что дает возможность резко сократить сроки и стоимость производства фильмов. Так, на мюнхенской киностудии «Бавария-фильм», использующей многокамерную съемку по системе «Электроник-Кам», телевизионные фильмы продолжительностью в полтора часа снимаются за 8—10 смен. А на Киевской студии телевидения применение многокамерной съемки позволило довести производительность при съемке телеспектаклей до 18—20 полезных минут в смену.

Очевидные преимущества работы многокамерным способом привлекли к нему внимание и творческих работников и техников художественной кинематографии. Однако более тщательное ознакомление и некоторые практические попытки показали и ограниченность этого способа. Основным препятствием для применения его в художественном кино является нивелированное освещение, неизбежное при одновременной съемке несколькими камерами, а также практическая невозможность непосредственного перехода на съемку обратных точек.

Если возможности многокамерного метода в кино в общем ограничены, то возможности, которые открывает соединение телевизионного визира с видеомагнитофоном, представляются очень заманчивыми.

Идея применения в кино видеомагнитофона заключается в том, чтобы дать возможность режиссеру не только наблюдать на экране телевизора снимаемый кадр непосредственно в момент съемки, но и сразу после съемки посмотреть его повторение, показать, если это нужно, актерам, провести отбор дублей без их фотографической обработки и т. д. Особенно важно при этом то, что видеомагнитофон дает возможность многократно записать репетицию кадра и, только окончательно отработав его, приступать к съемкам на кинопленку.

Комплект аппаратуры для осуществления такого способа съемки включает в себя синхронную киносъемочную камеру с телевизионным визиром, видеомагнитофон и один или несколько телевизоров, на которых можно видеть изображение или непосредственно от телевизионного визира, или воспроизведенное с магнитной ленты. После того как очередной кадр снят, видеозапись может быть размагничена, а магнитная лента использована повторно.

Краткое схематическое описание комплекта ни в коей мере не отражает всей его сложности и многочисленных технических проблем, возникающих при его использовании. Достаточно сказать, что получение на контрольных телевизорах изображения, хоть в какой-то мере приближающегося по качеству к киноизображению, представляет пока еще большие трудности. Немало осложнений связано с разницей кино- и телевизионных стандартов (24 кадра в секунду в кино и 25 кадров в секунду на телевидении). Да и сам видеомагнитофон представляет пока еще очень сложную систему, требующую высококвалифицированного обслуживания.

Тем не менее применение видеомагнитофона открывает настолько интересные перспективы, что работы по его использованию в кино уже ведутся как за рубежом, так и у нас. В частности, в Ленинграде этим занимается киностудия «Ленфильм» совместно с Центральным конструкторским бюро киноаппаратуры и Ленинградским оптико-механическим объединением.

Не менее интересные перспективы, и творческие и производственные, открывает применение телевизионной техники в комбинированных съемках. Вот всего один пример.

Среди многочисленных методов комбинированных съемок особое место благодаря своим возможностям занимает «блуждающая маска». Но впечатляющие комбинированные кадры при существующей сейчас технике достаются дорогой ценой. Необходимы применение специальных сложных камер на две пленки, специальная обработка масочной пленки, сложный и дорогой инфраэкран с большим потреблением электроэнергии и т. д. И все это не гарантирует стабильного высокого качества.

Ленинградский инженер Л. Гольштейн предложил оригинальный способ «блуждающей маски», основанный на применении телевизионной техники при впечатывании фона.

Для съемки по этому способу может быть использована любая съемочная камера, так как съемка ведется на одну пленку, на которую фиксируются и актерское изображение и маска. Благодаря использованию одной пленки исключаются контуры, так часто наблюдаемые при нынеш-

нем способе маски. Впечатывание фона в комбинированный кадр производится на специальной установке с помощью телевизионной системы, обеспечивающей печать фонового изображения на те части кадра, которые не заняты актерским изображением.

Первые пробы, выполненные на киностудии «Ленфильм», показали принципиальную возможность осуществления этого способа. Полученные кадры отличаются более органичным соединением изображений актера и фона, отсутствует аппликационность, свойственная многим кадрам, снятым по старым способам.

Сейчас на «Ленфильме» изготавливается действующий макет установки, который позволит проверить новый способ.

●

Имеются и некоторые другие направления применения телевизионной техники в кино, которые пока еще не получили своего технического оформления применительно к требованиям производства кинофильмов. Например, монтаж. Для телестудий уже созданы монтажные столы с телевизионным устройством, которое дает возможность совершенно точно определять места монтажных стыков и затем уж резать наверняка. Следует подумать о разработке таких монтажных столов и для кинематографа.

Определенный интерес представляют и электронные устройства для установки света и цвета при печати.

Быстрый прогресс телевизионной техники и повышение качества телевизионного изображения безусловно откроют новые перспективы применения этой техники в производстве кинофильмов.

Неблагодарный возраст у кино позади

Вышли новым, дополненным изданием работы ветерана французской кинокритики Леона Муссинака, объединенные в сборник «Неблагодарный возраст кино». В него вошли исследования, написанные им с 1920 по 1945 год. Предваряет книгу пространное предисловие ныне покойного Жоржа Садуля.

Леон Муссинак (он умер в 1964 году) был очевидцем рождения нового искусства. Наряду с другим пионером французской кинокритики Луи Деллюком он с самого начала стал горячим приверженцем кинематографа: оба поверили в его возможности, оба беззаветно служили ему до последних дней жизни. Однокашники по лицею, они подружились: их объединяло общее увлечение литературой, поэзией, театром, живописью, общее желание попробовать силы в поэтическом творчестве. Как известно, дружба эта продолжалась до последних дней недолгой жизни Луи Деллюка.

Свою первую статью о кино Леон Муссинак написал вскоре после окончания первой мировой войны — еще не сменив военный мундир на штатский костюм (в годы войны будущий критик был на фронте). Статья была опубликована в журнале «Фильм», главным редактором которого являлся Луи Деллюк.

После демобилизации Муссинак стал постоянным кинокритиком «Меркюр де Франс» — в 20-е годы это был единственный значительный литературный журнал, имевший рубрику кино, которое тогда еще многие не считали искусством.

В отличие от Деллюка, целиком посвятившего себя в оставшиеся ему после войны пять лет жизни «седьмому искусству», Муссинак уже тогда, как и в последующие годы, сочетал интерес к кино с литературным творчеством (он автор ряда романов и пьес) и с интересом к театру (ему принад-

лежит монументальный труд «Театр от рождения до наших дней»).

По настоянию Поля Вайяна-Кутюрье, одного из руководителей компартии Франции, Муссинак с 1923 года стал вести в «Юманите» рубрику кино. В своих статьях он энергично защищал новое искусство, предсказывая ему большое будущее. Его усилиями кинокритика стала равной среди равных наряду с театральной и литературной критикой. Его статьи и рецензии на фильмы как 20-х годов, так и последующих лет — богатый материал для еще не собранной антологии, отражающей процесс развития, формирования, движения к совершенству того искусства, которое, как писал он в предисловии к первому изданию своей книги, «явится смелым, сильным, оригинальным выражением идеала нового времени». Муссинак закончил предисловие страстным признанием в любви к новому искусству:

«Двадцать пять лет труда — это мало для кино.

Двадцать пять лет любви — это много для человека».

Работы расположены в книге в порядке написания. Очерк «Рождение кино» (1920—1924), с которого книга начинается,— это, по словам автора, «страницы, передающие суть борьбы кино за свою жизнь... исторические страницы в том смысле, что в них обрисованы этапы нового открытия». Муссинак рассматривает связи кино с другими искусствами, с экономикой, обществом, современной жизнью, анализирует технику и «синтаксис» фильмов, выразительные средства нового искусства, рассматривает искусство кино в целом и в разнообразии его жанров. Как известно, вскоре после опубликования работа Муссинака «Рождение кино» была переведена на многие языки, в том числе и на русский, и имела огромный резонанс в тогдашней кинематографической среде. «Появление этой работы,— пишет в предисловии Садуль,— явилось для своего времени настоящим событием. В мире еще не было теоретического исследования такого значения, такой глубины проникновения в предмет».

О значении работы «Кино как общественное явление» (1927) говорит само ее название. Муссинак прямо заявляет о зависимости искусства в буржуазных странах от «денежного мешка». Отсюда вывод: «Чтобы кинематография развивалась в полную меру, нужно освободить ее от власти денег. Кто совершит это? Социалистическая система производства. А поскольку эта социалистическая экономика достижима лишь революционными методами, подождем Революцию или подготовим ее в меру нашего мужества».

В другом месте Муссинак пишет:

«Разве не замечательно, что два шедевра кино (имеются в виду «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина.— *Л. З.*) — фильмы, вошедшие в его историю потому, что они в то же время вошли в историю революции,— первые практические и неоспоримые результаты системы организации, которые стали возможными только при Советах».

Слова Ленина о кино как о самом важном из искусств предпосланы в качестве эпиграфа к третьей работе сборника — «Советское кино» (1928).

Муссинак знал Советский Союз и советское кино не понаслышке. Еще в 1925 году по его настоянию в одном из павильонов Международной выставки декоративного искусства демонстрировались «Стачка» Эйзенштейна и ленты Дзиги Вертова. Будучи активным деятелем киноклубов, Муссинак, несмотря на сопротивление цензуры, запрещавшей обычно показы советских фильмов, добился того, что

13 ноября 1926 года в кинотеатре «Артистик» был показан «Броненосец «Потемкин» с французскими субтитрами (автором которых был сам Муссинак). Просмотр имел триумфальный успех, после него резко возросло внимание французской общественности к советскому кино.

За знакомством с фильмами последовало знакомство с их творцами.

В ноябре 1927 года Муссинак посетил Советский Союз. Он присутствовал на праздновании X годовщины Октябрьской революции. В Москве, Ленинграде, Киеве он встречался и подолгу беседовал с Эйзенштейном, Пудовкиным, Дзигой Вертовым, Довженко, Юткевичем, Козинцевым. Результатом этой поездки и этих встреч и явилась первая на Западе работа, посвященная советскому киноискусству.

Широко известно, что впоследствии Муссинака связывала с Эйзенштейном тесная дружба, они вели оживленную переписку. По приезде советского режиссера во Францию Муссинак возил его по стране, организовывал для него встречи и конференции.

Работа 1929 года «Кинообозрение» состоит из статей, ранее публиковавшихся в газетах. Это панорама кино, у которого «прорезался голос», что поставило перед ним новые задачи и проблемы. Новые проблемы вставали и перед кинокритикой. А впереди вырисовывается еще одна проблема — цвет. Здесь же и рецензии на ряд фильмов, в частности «Наполеон» Абеля Ганса, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера, «Тереза Ракен» Жака Фейдера. В этой же работе Муссинак выдвигает аргументированный проект создания кинобиблиотеки, объединяющей и классифицирующей все, что написано по кино, в сочетании с фотодокументацией,— проект, к обсуждению которого стоило бы, вероятно, вернуться и в наши дни.

Последняя (по занимаемому месту, но не по значению) работа — «Неблагодарный возраст кино». Она датирована 1930—1945 годами, впервые была напечатана в 1946 году, но тогда автор был вынужден ее сократить. Ныне с согласия жены Муссинака Жанны Муссинак работа напечатана полностью. Главный вопрос, поднимаемый в ней,— вопрос о кинозрителе, о его правах и обязанностях, о воспитании эстетических вкусов в киноклубах.

От трудного рождения кино до его «неблагодарного», как он выразился, возраста — таковы, казалось бы, исторически ограниченные киногоризонты Леона Муссинака. И тем не менее и сейчас, в пору зрелости кино, книга эта удивительно современна. Не потому ли, что автор ее всегда верил в будущее любимого искусства, в его безграничные возможности.

Л. ЗАВЬЯЛОВА

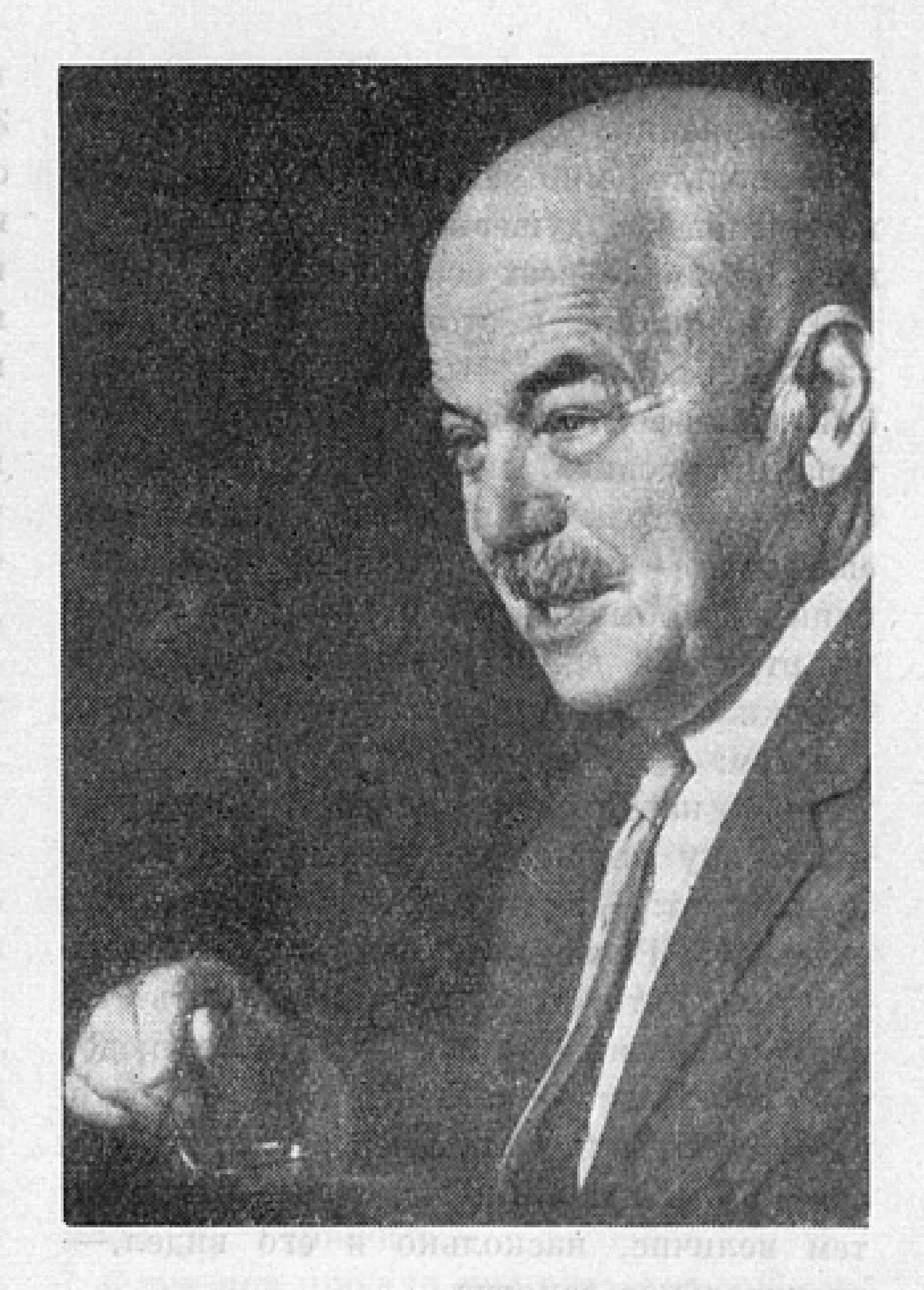
Счастливый человек

На этот юбилей никого не приглашали посредством специальных, торжественно оформленных билетов. Для него в календаре Центрального Дома кино не выделяли специального дня, не отводили специального зала...

Шел второй день научной конференции, посвященной творческому и теоретическому наследию С. М. Эйзенштейна. На утреннем заседании 25 января 1968 года должен был выступить В. Б. Шкловский. И председательствовавший в тот день А. Новогрудский, предоставив Шкловскому слово, напомнил собравшимся, что «сегодня особенный день для всех, кто любит советскую литературу и советскую кинематографию. Сегодня день рождения и не просто день рождения, а семьдесят пятый день рождения удивительного человека, которого нет необходимости представлять собравшимся (хотя здесь гости из многих стран) и нет необходимости объяснять, чем он стал для нашей культуры и для каждого из нас, ибо это Виктор Шкловский».

Давно не гремели такие дружные аплодисменты в Доме кино, и давно в таком едином душевном порыве не поднимался со своих мест зрительный зал. И председательствующему пришлось выдержать немалую паузу, прежде чем он смог объявить, что от имени кинематографистов, от правления и секретариата Союза выступает Сергей Герасимов.

— Едва ли можно представить себе,— сказал С. Герасимов,— более аллегорическое и более торжественное совпадение, чем две даты — 70-летие Эйзенштейна и 75-летний юбилей Шкловского. При разнице в пять лет в общем-то это люди, конечно же, одного поколения и, что самое главное, люди одного революционного крещения, одной революционной судьбы.



Я думаю, что нет надобности сейчас углубляться в историю жизни Шкловского. Все сидящие в этом зале отлично знают, что значит Шкловский для развития нашего кинематографа, а вслед за ним и мирового революционного киноискусства. И потом просто: что за объем ума и души! В том-то все и дело — и в этом родство с Эйзенштейном!— в объеме мысли.

Способность к деятельной оценке самых разнообразных явлений жизни, углубленных сопоставлений, формирующих искусство и науку не статического, а динамического, революционного порядка,— вот главная черта, которая отличает двух наших сегодняшних юбиляров.

Сейчас Виктору Борисовичу 75 лет. Вы видите, какой он? Он человек абсо-

лютно молодой — это не вызывает никаких сомнений.

Позвольте мне его, такого дорогого нам человека, душевно обнять и поздравить от имени всех собравшихся здесь...

Для юбиляра в этот день организаторами конференции был приготовлен особый микрофон. Зная экспансивность Виктора Борисовича, ему помимо закрепленного у стола микрофона предложили еще один — ручной, переносный. Шкловский взял, было, его в руки и уже поднес ко рту, как вдруг решительным жестом отложил в сторону и начал своим трубным голосом:

— В картине Феллини есть эпизод: к старику кардиналу приходит режиссер и говорит: «Я несчастлив». Кардинал отвечает: «Разве надо быть счастливым?»

Думаю, что счастливым надо быть. Но мы обыкновенно описываем великих людей так, что хочется сказать: не дай бог, чтобы мой сын или дальний родственник был великим человеком. (Смех в зале.) А между тем величие, насколько я его видел,— значительное занятие.

Думаю, что быть Эйзенштейном — счастье. Недаром ученики ему говорили: научите нас, как стать Эйзенштейном.

Думаю, что товарищи, которые здесь присутствуют, счастливые люди.

Мы видели искусство немого кино. Оно при нас началось, при нас стало великим, кончилось, но не умерло и теперь воскресает — воскресают законы зрительного построения образа. Мы познали революцию, войну. Мы начали писать, когда книги шли по 600—1200 экземпляров, и живем, когда книги выходят тиражами в полмиллиона и больше.

Так что же такое счастье?

Лев Николаевич Толстой писал «Войну и мир», добиваясь не успеха, а истины и счастья от овладения истиной.

Последние дни я читал четыре тома Эйзенштейна. Мы помним, что он, не снимая фильмов, продолжал организовывать съемки: писал великую книгу о кинематографе, книгу по теории искусства. Так ходят гении — не умирая, а расцветая.

Не буду сейчас долго говорить про Сергея Михайловича. Мы должны помнить, что для того, чтобы снять в «Александре Невском» наступление рыцарей «свиньей», для того, чтобы залить землю асфальтом и выбелить его под лед, надо было уничтожить цветущий вишневый сад, который цвел триста лет. Время отрицает само себя, время само через себя шагает.

Вспоминаю дом Эйзенштейна, белые полы, прекрасные комнаты, похожие на сон, живые книги, жилища идей, которые не воплотились, потому что гений не может поместиться в своих днях. Жалко, что нет этой прекрасной квартиры. Жалко, что нет окон, которые смотрели на край Москвы и на берег будущего.

А. Эйнштейн в своей «Творческой автобиографии» писал:

«Для меня не подлежит сомнению, что наше мышление протекает, в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно. Если бы это было иначе, то почему нам случается иногда «удивляться», притом совершенно спонтанно, тому или иному восприятию? Этот «акт удивления», по-видимому, наступает тогда, когда восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий. В тех случаях, когда такой конфликт переживается остро и интенсивно, он в свою очередь оказывает сильное влияние на наш умственный мир. Развитие этого умственного мира представляет собой в известном смысле преодоление чувства удивления — непрерывное бегство от «удивительного», от чуда».

Мы не знаем до конца всего процесса творчества физика, который, объясняя мир, создает структуру своей гипотезы.

Кинематографист Эйзенштейн соединял звуковую дорожку с изображением, он расчленял мир и соединял его в новом построении, которое называл «вертикальным монтажом».

Книги Эйзенштейна — большая победа всего мирового искусствоведения, и, вероятно, в этих книгах есть основы нового понимания языка.

Я хочу сказать одно: Эйнштейн говорил, что он знает,— мысль физика не проходит через слово.

Мы, художники, кинематографисты, знаем, что не только через слово творится искусство. Мы умеем удивляться. Сергей Михайлович, друг Кулешова, ветеран и воин неумирающей «старой» кинематографии, понял счастье держать в руках пленку. Мы элементы творчества держим в руках, мы знаем, как оно противоречиво обогащается, совмещая слово с изображением.

Мы знаем, что, создавая новую теорию искусства, надо исходить из законов образного мышления, которые не совпадают с законами слова. Мы понимаем, что такое «вертикальный монтаж», множественность соединения, освоение мира в его целостности.

Я пишу книгу про Сергея Михайловича, что даст мне несколько лет — может быть, три года счастья — и, может быть, продлит память обо мне.

Я не могу пересказывать книгу вперед и скажу только одно: надо стремиться к веселым коридорам старых кинофабрик, надо быть счастливыми в творчестве, надо отрицать себя, начинать одно, по дороге находить новое решение и радоваться, что ты отверг то, во что вчера верил, и поднялся на новую ступень.

Я приветствую конференцию счастливцев! Людей, продолжающих чудо.

...Хотя почти все выступавшие на юбилее В. Шкловского в Союзе кинематографистов и на его чествовании в Центральном Доме литераторов и придерживались формулы, что «нет необходимости представлять юбиляра собравшимся», приведем несколько фактов.

На праздновании семидесятилетия Шкловского в ЦДЛ Всеволод Иванов говорил, что «работоспособность Виктора Борисовича удивительна. Скажу, чтобы вы представили весь поразительный масштаб его работы: он написал 3500 статей».

В тот же вечер эта цифра была опровергнута. Было доказано, что статей куда больше, только их до сих пор никто не сосчитал. Тогда же было сообщено, что книг и работ В. Шкловского, выпущенных отдельными изданиями, около 180... В библиотеке имени В. И. Ленина сочинений В. Шкловского больше, чем кого-либо из советских писателей, за исключением М. Горького...

С тех пор прошло еще пять лет... Не настало ли время подсчитать и издать наконец Собрание сочинений В. Б. Шкловского, о чем не раз говорилось под бурные овации зала на его семидесятипятилетнем юбилее?

Ведь трудно — как сказано в приветствии юбиляру от Союза писателей — назвать жанр литературного творчества, в котором не проявился бы неповторимый, умный, подлинно новаторский талант Шкловского. Кинодраматургия, проза, критика, научные исследования, эссе — во всех этих жанрах читатели наслаждаются страстным, ярким словом Виктора Шкловского. С его именем связаны многие выдающиеся произведения советской кинематографии, триумфально обошедшие экраны мира.

За рубежом

Интервью с Йорисом Ивенсом

Прогрессивные организации Западной Германии провели в Мюнхене творческий вечер Йориса Ивенса, пригласив его принять участие в дискуссии по трем фильмам — «Боринаж» (1933), «Новая земля» (1934) и «Испанская земля» (1937). Эти давно вошедшие в антологию кинодокументалистики фильмы демонстрировались в Мюнхене впервые.

Имя Йориса Ивенса было занесено нацистскими правителями Германии в «черные списки» еще в 1933 году. Правящие круги в Бонне «по традиции» недолюбливают Йориса Ивенса, фильмы его и по сей день демонстрируются в ФРГ крайне редко.

После дискуссии в Мюнхене один из редакторов журнала «Кюрбискерн» Фридрих Хитцер взял пространное интервью у Йориса Ивенса.

Разговор не касался последнего, еще не завершенного в ту пору фильма Ивенса «17-я параллель». Сейчас картина вышла на экраны Франции. Мы расскажем о ней в следующем номере.

Хитцер:

— Сейчас много говорят о «завербованном» искусстве. Вы одно время делали фильмы, которые были «завербованы» уже самим их материалом (я имею в виду «Испанскую землю» и «Боринаж»), но известны и ваши фильмы, например «Мистраль», не имеющие, казалось бы, явных признаков «завербованности». Существует ли, как утверждает буржуазная критика, также и «незавербованный» Йорис Ивенс?

Ивенс:

— «Завербованность» существует всегда. Я не могу проследить, вслед за буржуазными критиками, различие между моими воюющими и якобы не воюющими фильмами. «Завербованность» —

это мое отношение к действительности и к зрителям. Оно в постижении сути вещей, в ясном диалоге с публикой, которая понимает, что я в своих фильмах преследую определенные цели. Это не маска, не тактика, способная меняться. Моя «завербованность» откровенна, и покоится она на глубокой основе моего мироощущения. Можно привести в качестве примера фильм «Боринаж». Всеобщая забастовка бельгийских рабочих, показанная в этом фильме, не смогла сломить господства буржуазии. Но, будучи марксистом, я не рассматривал проигранную забастовку как поражение. Моя «завербованность» состояла в убеждении, что проигранные забастовки несут в себе зародыш новых классовых конфликтов. Именно из-за этого фильм был тогда запрещен во всех капиталистических странах. И буржуазные критики, пытаясь критиковать «Боринаж» за его якобы кинематографические недостатки, указывая на статичность и т. п., фактически имеют в виду его политическую направленность. Было бы куда честнее с их стороны, если бы они прямо и откровенно говорили, что фильм плох, потому что я с ними не заодно. Но они всегда ищут обходные пути в эстетике и не замечают, что в результате ошибаются именно в своих эстетических оценках.

До фильма «Боринаж» я сделал фильм о радиозаводе «Филипс». В то время я увлекался кинотрюкачеством и жонглированием. Надо сказать, что все, что связано с техникой съемок, операторским и монтажным мастерством, профессионализмом,— все это я очень люблю. Но в фильме о «Филипс-Радио», где говорится о тяжелой социальной борьбе, техническая виртуозность была ни к чему. Различные формалистические и искусственные приемы были чужеродны самому материалу, вступали с ним в противоречие. Поэтому я свел их в этом фильме к минимуму; камера стала скромной, художник сдержаннее. Что касается «Мистраля», то такие фильмы я делаю лишь тогда, когда у меня действительно есть на это время. История быстро шагает вперед и требует, чтобы создавалось как можно больше политически «завербованных» фильмов. Фильм о мистрале возник сначала из наблюдений. Однажды, отдыхая на юге Франции, я увидел, как в небе шла борьба двух ветров. Западный ветер гнал большую грозовую тучу, мистраль, напротив, оперировал длинным, похожим на ракету облаком. Более двух часов продолжалась эта «битва облаков», и я подумал, что ее надо бы показать людям. Но первое впечатление было таким, будто влюбился. Начались поиски решения, захотелось узнать, кто из поэтов и художников занимался этой темой, какое отражение нашел ветер в их произведениях. Мы теперь живописуем ветер своими, новыми средствами. Может быть, следующему за нами поколению представится еще более осязаемая возможность изобразить ветер.

И над этим фильмом я работал несомненно как «завербованный» художник, поскольку изучением новой темы и осмысливанием ее я занимался отнюдь не с позиций пантеизма или религии. Но «завербованность» тут была особая. Она не выражена так откровенно, как, например, в фильмах о классовой борьбе, но тем не менее сказывается в каждом кадре, поскольку автор старается не просто скользить по поверхности — к чему как раз «работа» с ветром очень располагает,— не идентифицировать себя с ним, а четко выразить свое отношение

к этой активной силе природы. Я не вполне уверен, понятно ли это?

Х и т ц е р:

— Настолько понятно, что буржуазной критике будет весьма нелегко вознести Ивенса на облака за то, что он наконец оставил в тени классовую борьбу.

И в е н с:

— Мне самому очень по душе этот фильм. К сожалению, я не смог осуществить здесь всего, что хотел. Мне достаточно хорошо знакомы трудности с финансированием социально-критических фильмов. Но, оказывается, когда берешь тему, которую буржуа относят, казалось бы, к области «чистой эстетики», финансовые трудности отнюдь не уменьшаются. Дело в том, что я хотел этим фильмом достичь возможно большей широты ассоциаций. Ведь каждый может выискать для себя, так сказать, свой собственный ветер. Одни думают при этом о любви, которую он навеет, а другие видят в нем вихри революционных преобразований. Наряду с физикой ветра есть и его «душевная химия», побуждающая к размышлениям, к созерцанию. Каждый может воспринимать ветер на свой собственный лад. Я предоставляю зрителям большую свободу для всякого рода ассоциаций. В этом смысле фильм «Мистраль», может быть, даже более боевой, чем, скажем, фильм «Небо и земля» — о войне во Вьетнаме. Во всяком случае, он более глубокий.

Х и т ц е р:

— Конечно, история вашей работы зависит от «работы» истории, вернее, от сил, делающих историю. Фильмы — лишь малые ручейки, впадающие в поток истории на сложном пути сознания.

И в е н с:

— Мне часто говорят: «Почему ты не делаешь большие фильмы?» Имеются в виду игровые фильмы с актерами. На это есть один ответ — мой темперамент. В своем творчестве я прежде всего борющийся революционер. Для меня самое главное — доверие людей, с которыми я работаю и которые затем предстанут в фильме. Я пытаюсь целиком раствориться в их повседневной жизни и борьбе, которую они ведут,— ведь это борьба против превосходящих сил противника, против предпринимателей, полиции или, как, например, во Вьетнаме, против высоко оснащенного технически американского агрессора.

Х и т ц е р:

— Наши оберхаузенцы* в Западной Германии давно уже находятся в состоянии творческого окостенения. Необходимо, чтобы пришли более молодые силы, которые нарушили бы покой мэтров, впрыснули в национальную кинематографию свежую струю и не дали бы возможности немецкому фильму по-собачьи служить господствующему классу.

И в е н с:

— Я не очень хорошо осведомлен о западногерманской действительности. Но я полагаю, однако, что стране, имеющей киноисторию, не обойтись без большой кинематографии. Даже если коммерческая сторона дела доминирует над всем, можно все-таки попытаться завоевать себе независимость. Вероятно, надо обратиться к темам, имеющим действительно большое значение. Молодежь, кинолюбители, дипломники киноинститутов, стремящиеся в своей жизни стать чем-то больше, чем просто художниками, должны приложить для этого максимум усилий и энергии. Они должны понять, что школа жизни в первые годы их твор-

---

* Имеются в виду постоянные участники фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ).

чества таит в себе гораздо большие богатства, чем те, которыми возможно располагать даже в самой лучшей студии. Они должны поднять свое творческое «я» на такую высоту, с которой достаточно ясно видна равнина жизни. Тогда им легко будет противостоять тем влияниям на творчество, которые всегда вносит в кино его коммерческая сторона.

Хитцер:

— Документалист подвержен «корректуре» со стороны живой действительности и может уже в самом процессе работы очень изменяться в ту или другую сторону.

Ивенс:

— Безусловно. И прежде всего во время больших исторических событий, как, например, гражданская война в Испании. Я, правда, был уже подготовлен для отображения ее политической и социальной проблематики — иначе меня, вероятно, не захватили бы так испанские события тех лет,— но и для меня они явились незабываемой школой творчества. Как вам известно, фильм «Испанская земля» заканчивался крупными планами обыкновенной луковицы. В то время это было новаторством — закончить фильм о войне изображением маленькой луковицы, получающей влагу. Символ этот стал настолько реальным, что ассоциировался с очень многим и прежде всего с нашей надеждой увидеть испанский народ когда-нибудь свободным.

Хитцер:

— Многие фильмы о гражданской войне в Испании были либо чересчур оптимистичны, либо пропитаны ядом пессимизма и разочарования. Победа фашистов либо едва принималась во внимание, либо рассматривалась чуть ли не как финал всей испанской истории. Да и в современных документальных фильмах редко встретишь метафору такой художественной силы и столь напоенную истинным оптимизмом, как это было в «Испанской земле». Как вы считаете, почему это происходит?

Ивенс:

— Этого я не знаю. Может быть, потому, что художники затрачивают на это недостаточно усилий. Мы как художники многим обязаны своей теоретической школе, марксистско-ленинскому учению. Мне лично мои политико-теоретические и философские познания очень помогают в решении художественных задач.

Хитцер:

— Буржуазная критика неизменно утверждает, что любая теория якобы стоит на пути творчества, мешает ему и даже делает его беспомощным. Ваш опыт не подсказывает вам этого?

Ивенс:

— Ни в какой мере. Наоборот, теория дает мне больше свободы осмысливать свой сюжет всесторонне.

Хитцер:

— Ваш вьетнамский фильм «Небо и земля» подвергался критике за то, что в нем была показана как раз только одна сторона — Фронт Национального Освобождения. Как это сочетается с тем, что вы сказали выше?

Ивенс:

— Я считаю, что нет нужды ехать в Сайгон для того, чтобы узнать правду об американцах. Деяния их известны и без того. Мне незачем метаться между линиями фронтов и пытаться «понять» мотивы как той, так и другой враждующих сторон. Я вовсе не хочу вникать в то, что думают сами господа Максуэлл Тайлор или Уэстморленд. Этот мысли-

тельный процесс я, конечно, включаю в свой анализ, но не в плане той ложной объективности, которая пытается соразмерять правду одной стороны с «правдой» другой, исследуя при этом субъективные особенности противника. Конечно, я думаю о том, как ведут себя те американцы, которые недостаточно знают правду об этой войне. Но рассмотрение сюжета со всех сторон ни в коем случае не обязывает документалиста идти к убийцам и сидеть вместе с ними в одной комнате. Невозможно быть послом свободы и одновременно допускать мысль, будто американцы преследуют во Вьетнаме благородные цели и действуют во имя светлого будущего всего человечества. Не случайно ведь, что пока не существует ни одного сколько-нибудь убедительного фильма о «правоте» американцев. Такое было бы столь же мало вероятным, как то, что Геббельсу, например, удалось бы создать убедительный фильм в пользу фашизма.

В своей ленте я стремился лишь передать впечатление, которое получил в Ханое, а именно — что этот борющийся народ исполнен огромной моральной силы, уверенности в победе и в своей правоте. Если фильм передает это впечатление, то я удовлетворен. Насколько мне известно, в Америке на мой фильм большой спрос и его там часто демонстрируют.

Х и т ц е р:

— Я хотел бы еще спросить вас о Хемингуэе. Он ведь написал дикторский текст к вашему испанскому фильму и сам читал его. Был ли он связан с людьми из батальона Линкольна, когда приехал в Испанию?

И в е н с:

— Хемингуэй прибыл один. Как представитель крупного американского агентства печати, кажется, «Норд-Америка Пресс-Ассошиэйшн». Однажды из США пришло новое пополнение в интербригаду, и Хемингуэй поехал на фронт вместе с двумя американскими корреспондентами. По дороге он был неприятно удивлен, что оба его спутника оказались настоящими пуританами, непоколебимыми, например, в своем отвращении к спиртному и к табаку. У людей Домбровского и Гарибальди все это было иначе. И то обстоятельство, что коммунисты в интербригаде курили, пили и любили женщин, расположило Хемингуэя к ним еще до того, как сформировались его политические симпатии.

Х и т ц е р:

— В политическом отношении Хемингуэй именно в Испании сильно шагнул вперед?

И в е н с:

— С Хемингуэем дело обстояло так. Я получил от наших нью-йоркских друзей совет: попытайся сблизиться с ним. Я еще не был с ним знаком. Через месяц я улетел через Барселону в Париж для того, чтобы проявить отснятый материал и посмотреть, что получается. Пробыв в Париже с неделю, я увидел Хемингуэя в кафе Сан-Жермен де Пре. Мы начали разговаривать, и я спросил его: «Ну, и что ты собираешься писать об этой войне?» «Хочу писать о том, что война всегда ужасна»,— ответил он. Я не пытался его агитировать, как это делали многие товарищи. Я лишь сказал: «Войны бывают справедливые и несправедливые. Ты сам увидишь, как это выглядит».

В общем, мы много разговаривали и много пили. Затем мы поехали вместе в Мадрид. Я имел специальные пропуска на фронт, позволявшие нам проникать гораздо дальше, чем это могли делать

другие. Кроме того, я был свой человек в интербригаде. Он жил с нами. Спустя неделю он сказал: «Я понимаю, о чем ты говорил. Теперь я все вижу по-другому. Здесь дело идет о большем. Об этом я хочу теперь написать для своих газет. Хотелось бы только знать, в каких границах позволительно будет говорить правду». Он понял также, что приближается вторая мировая война, что здесь, в Испании, идет ее репетиция. И у него появилось другое отношение ко многим жизненным явлениям.

Х и т ц е р:

— Ваши фильмы тесно связаны с рабочим движением, с историей социализма, но ведь вы происходите не из рабочей семьи. Как вы пришли к своей теме?

И в е н с:

— Это процесс, который не так легко объяснить. Тут все связано со множеством факторов. Начинается все с того, как человек мыслит. Видите ли, я происхожу из буржуазной семьи среднего достатка. Мой дед был фотографом, мой отец тоже был фотографом, а позднее предпринимателем в этой области, так что я киношник в третьем колене. Но торговые дела отца были мне не по душе. Иногда я приносил фирме больше вреда, чем пользы, так как у меня не было ни таланта, ни охоты заниматься торговлей.

Х и т ц е р:

— Есть у вас сестры и братья?

И в е н с:

— Да. Мой отец был либеральным буржуа, старшего своего сына он хотел видеть врачом. Он пожертвовал им для науки и для служения человечеству, а второй сын должен был заниматься делом. Это был я. Кроме того, у меня были еще младший брат и две сестры. Таким образом, я вырос в семье, где было пятеро детей. Я учился в высшем реальном училище, а затем в Роттердамском экономичеcком институте. Там я, конечно, изучал философию Гегеля, Канта. Но был и еще один философ — Карл Маркс.

Х и т ц е р:

— Были вы в какой-нибудь студенческой группировке?

И в е н с:

— Я приехал из маленького городка, из Нимьегена, одного из старейших городов Голландии. После того буржуазного окружения, в котором вырос, я впервые практически столкнулся с бедностью. У многих студентов не было жилья, они питались впроголодь. Мы образовали студенческую корпорацию, нет, скорее это было федерацией. А руководителем нашей студенческой газеты был анархист. Он первый пробудил во мне кое-какие политические интересы. Читали Бакунина, Сен-Симона, Прудона и т. д. Это высшее учебное заведение я вскоре покинул. Отец хотел дать мне техническое образование, и я отправился в Высшее техническое училище в Шарлоттенбурге.

В Берлине была в ту пору, как вы знаете, оживленная культурная жизнь, все для меня было очень интересно, и я был богат. Я был иностранцем, и с одним гульденом можно было многое сделать в условиях инфляции.

Почему я об этом говорю? Да потому, что использовал это богатство для интенсивного духовного развития, побывал во всех музеях, во всех театрах. Я уходил со спектакля, который мне не нравился, брал такси и ехал в другой театр. Я мог себе это позволить. Если даже не было ни одного свободного места, то для меня его всегда находили. Я, следовательно, эксплуатировал экономиче-

скую ситуацию для того, чтобы наверстать то, что было упущено и что мне было необходимо для моего последующего творческого развития. Затем произошло важное событие. Я работал практикантом в Дрездене. Там были заводы ИКА, теперь их уже нет. ИКА стало знаменитой впоследствии фирмой «Цейсс-Икон». Я общался с рабочими и видел, что это собственно такое — быть рабочим. Я навещал их дома, видел, как плохи их дела. Вспыхнула забастовка. В Лейпциге проходили демонстрации. Я принял в них участие как сочувствующий и был жестоко избит полицией.

Затем я возвратился в Голландию и стал техническим руководителем на основном предприятии моего отца в Амстердаме. У него было пять магазинов, словом — фирма на всю Голландию.

Хитцер:

— Каковы были ваши тогдашние политические убеждения? Надо полагать, не социалистические?

Ивенс:

— Нет, нет. Просто — индивидуалист с гуманными целями. В Берлине я встречался также с пацифистами. У меня был значок, на котором было изображено два кулака, ломающих ружье. Я был офицером запаса голландской армии и в 1924 году написал королеве письмо и отправил ей свою саблю. Не хотел больше служить в армии. Через четыре недели я получил письмо, не от нее, разумеется, а от ее секретарши. Это все весьма интересно, то, что я пишу в письме, сообщили мне, но в связи с этим я переведен в ранг простого солдата и в случае всеобщей мобилизации буду чистить лошадей или делать что-либо подобное. Таков был ответ на мою пацифистскую декларацию.

Хитцер:

— Вы, как пацифист, не хотели больше носить саблю?

Ивенс:

— Это было скорее проявлением анархо-синдикализма, тесно связанного с пацифизмом. Тогда пацифизм и анархосиндикализм состояли, так сказать, в законном браке. Может быть, это был особый его вид, на голландский вкус. Собственно говоря, я не совсем четко определял свою позицию. Правда, у меня уже тогда было большое почтение к Ленину. Мне очень импонировал также один профессор из Советского Союза, физиолог, преподававший в Берлине. Он препарировал мозг Ленина. Ленин к тому времени уже месяцев шесть как умер, и у меня было такое чувство, ну прямо хотелось плакать при мысли, что такого человека уже нет среди нас. Это был Человек, честный человек, олицетворявший Советский Союз.

Хитцер:

— А разве Ленин в тех социальных слоях, из которых вы происходили, не вызывал скорее осуждение, чем восторги? В Берлине, например?

Ивенс:

— Да, пожалуй, в господствующих кругах, среди буржуазии. Но я в этих кругах не вращался. Я никогда не чувствовал себя хорошо в кругу реакционных студентов, где о Ленине говорилось много плохого. Сам я родом из буржуазной семьи, но у нас всегда царил либеральный климат. Может быть, отец мой лично и отрицательно относился к Ленину, но, вероятно, больше по меркантильным соображениям, так как идеи Ленина могли нанести вред нашей фирме. Я никогда не был в среде, где бы мне нужно было защищать Ленина.

Х и т ц е р:

— Вы сдавали экзамены в Германии?

И в е н с:

— Только предварительный экзамен на инженера, больше никаких. Я ведь был уверен в своем будущем. И вообще учеба, на мой взгляд, слишком затянулась. Я хотел начать работать. Научные фильмы в университете Лейдена были моей первой работой. Мы должны были продавать там киноаппаратуру для микросъемок, и чтобы ее рекламировать, надо было демонстрировать ее в работе. Таким образом, моя деятельность в кинематографии началась, так сказать, на научно-технической основе. Но я не испытывал удовлетворения, вращаясь в кругах предпринимателей и техников. Как и оба моих брата, я тянулся к молодым голландским поэтам, дружил с ними. В Амстердаме я чаще бывал в творческих кругах, чем на своем предприятии. Вскоре мы организовали киноклуб, преследуя вначале лишь чисто эстетические цели. Мы даже провозгласили манифест против сентиментальности Голливуда, сверхсексуальности его продукции и подчинения творчества интересам коммерции. И на сегодняшний день этот манифест сохраняет свою злободневность.

Х и т ц е р:

— Ваш фильм «Дождь» возник в этой связи?

И в е н с:

— Да. Это началось именно так. Мы стали показывать фильмы, запрещенные цензурой. «Мать» Пудовкина, затем «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и другие. Когда мы начинали, наша Лига насчитывала 400 студентов. Через три месяца их стало более 4000. Это было уже какое-то эстетическое движение. Тогда я и сделал мой первый фильм «Мост». Второй фильм был лирическим. Это поэма о дожде, о том, как меняется лицо города во время дождя. Оба фильма имели мировой успех, были показаны в Париже, в Лондоне, а позднее в Москве. В Москве фильмы очень критиковали за формализм...

Х и т ц е р:

— Когда это было?

И в е н с:

— В начале 30-х годов. Я был приглашен в Москву режиссерами Эйзенштейном, Пудовкиным, с которым я был дружен. Я поехал в Москву и совершил потом большое путешествие по стране.

Х и т ц е р:

— Это была ваша первая поездка в Советский Союз?

И в е н с:

— Да. И там я, собственно, очень многому научился. Критика там шла не со стороны кинематографистов, а прежде всего от рабочего люда. Во время моего пребывания там фильмы демонстрировались ежевечерне в рабочих клубах с аудиторией до 600 человек. После демонстрации следовало обсуждение, вспыхивали дискуссии. Среди посетителей было тогда еще не мало неграмотных. В этих дискуссиях я постиг многое. Люди мне говорили: «Мост» очень хорош, но куда он ведет? И сможет ли рабочий оплатить поездку в таком поезде?» После «Зюдерзее» спрашивали: «Сколько бетона идет на эту машину? Сколько стоит фунт масла в Голландии?» Я задавал себе вопрос: имеет все это отношение к фильму или нет? Я был как бы пробужден от спячки. Мое искусство возбуждает, оказывается, совсем другие, более важные мысли. Такой диалог с публикой был впервые в моей жизни, и я почувствовал перед ней ответственность. Диалог начинался фактически

моим монологом — демонстрацией фильма, и вдруг накатывалась обратная волна, и я видел, что все это нужно было делать лучше. Мое творчество было еще слишком стерильно.

Х и т ц е р:

— А разве в Голландии фильмы не обсуждались?

И в е н с:

— Нет, почему же. Я работал еще на предприятии моего отца, выпуская технические фильмы. Но однажды ко мне пришли из профсоюза строительных рабочих и сказали: «Послушайте, господин Ивенс, буржуазная пресса утверждает, что вы большой художник. К нашему 25-летнему юбилею нам не хочется воздвигать памятник или дарить золотые часы с гравировкой членам нашего правления, мы хотели бы лучше иметь по этому поводу фильм». Это было великолепно, поистине прогрессивно! Заказ художнику, который вдруг увидел, что в нем нуждаются. Для художника нет ничего лучше. Это было в 1931 году. Затем я сделал немой фильм из пяти фрагментов. Он явился праотцом многих короткометражек. Между прочим, концовка этой ленты стала началом фильма «Зюдерзее». Во время работы выявилось и другое. Социал-демократы желали получить нечто безобидное, вегетарианское. Я же хотел показать все в диалектических противоречиях. Кто строит? Рабочий. А затем появляется человек с большой сигарой, он говорит: я строю. Социал-демократы такого противопоставления не желали. Я был уже более радикально настроен, чем сами заказчики, и не мог согласиться с их позицией.

Х и т ц е р:

— Вы состояли тогда уже в какой-нибудь организации?

И в е н с:

— Нет. Но я состоял в обществе Голландско-советской дружбы. Это было важно, поскольку Голландия в то время еще не признавала Советский Союз. Когда я оформлял свой паспорт на поездку за границу, меня спросили: «Куда вы едете?» — «В Советский Союз».— «Такой страны нет»,— ответили мне. В Гааге тогда все еще был аккредитован посол царской России. В соответствующую графу паспорта была внесена следующая запись: «Едет в Германию и другие страны». По возвращении я выступил перед студентами с рассказом о Советском Союзе. Актовый зал был полон. При мне был большой плакат — диаграмма роста тяжелой промышленности, производства тракторов в СССР и т. п. В первом ряду сидела профессура, которая в свое время экзаменовала меня по философии. Я начал с того самого простого вопроса, который нам задавался на экзаменах: «Что такое Карл Маркс?» Я сказал: «Как видите, это был не только агитатор, как нас здесь учили. Посмотрите! Может быть, и я агитатор? Но Маркс и Ленин много конкретнее. Не только в области философии. Они теперь изменяют мир». Я немного перефразировал слова Маркса о том, что философы до тех пор лишь объясняли мир, в то время как задача состоит в том, чтобы его изменить. Это было великолепно! Раньше я должен был, отвечая на экзаменационный вопрос о Карле Марксе, укладываться в две минуты, теперь я в течение двух часов воздавал ему хвалу. Это было что-то невиданное. На таких делах я и вырос политически.

Х и т ц е р:

— Вы возвращались к своим экспериментам?

Ивенс:

— В известном смысле, да. Фильм о строительных рабочих поставил меня лицом к лицу с реальной действительностью. Фильм о «Филипс-Радио» продолжил линию поисков технического совершенства, начатых в фильмах «Дождь» и «Мост». Во всяком случае, работая над фильмом о «Филипсе», я не очень много думал о социальной стороне. Условия труда на том предприятии были намного лучше, чем обычно.

Но вдруг началась всеобщая забастовка горняков, и передо мной возник «Боринаж». В «Боринаже» произошел перелом, моя позиция стала ясной и четкой. Я понял, что документалист берет на себя огромную ответственность. Что тут не может быть промежуточных станций. Истинная «завербованность» началась с «Боринажа». И тут же последовал первый окрик со стороны буржуазной критики.

Хитцер:

— Вероятно, тогда и были сожжены первые мосты?

Ивенс:

— Да. Конечно, они нападали не с политическими обвинениями. Это они делали у меня за спиной, говоря: «он коммунист, а коммунистов не надо допускать к работе». В открытых же выступлениях они говорили лишь о том, что я кончился как художник. Они критиковали с эстетических позиций, но бездоказательно. А я полагаю — и именно с позиций художника, — что «Боринаж» — более крупный фильм, чем «Дождь».

Хитцер:

— Как складывалось все дальше?

Ивенс:

— Я вступил в контакт с профсоюзами, с представителями политических партий и с самими руководителями забастовки. Затем в течение недели ездил по району забастовки. Я имел на руках не столько сценарий, сколько, по существу, план наступления, который лишь ориентировал меня в работе. Возьмите, например, сцену, в которой рабочие уходят из деревни, несут портрет Карла Маркса. Дело в том, что в этой деревне много лет жил и работал в свое время Ван-Гог. Поэтому было решено поставить эту сцену по-режиссерски. Одна из немногих специально поставленных сцен, но и она стала реальной действительностью забастовки. Сюда прибыла полиция и разогнала людей. Мои кадры были верными: инсценировка воспринималась, как реальность. Если бы вы не знали, то и не заметили бы, что эта сцена была поставлена. Потому что мы не польстились на то, чтобы снимать крупным планом портрет Маркса или рабочих, несущих этот портрет. Мы снимали так, будто мы — операторы еженедельной хроники. В инсценированных кадрах техника съемки должна соответствовать общему замыслу сценария. Моя первая встреча лицом к лицу с классовым врагом состоялась, как видите, непосредственно во время работы.

Хитцер:

— Некоторые считают, что ваш киноязык чересчур утончен, и предлагают упрятывать взрывчатую силу социально-критического содержания в обычную схему развлекательных фильмов. Мне представляется, что в этом есть рациональное зерно, поскольку результаты работы бывают в известной мере обескровленными, если игнорируется коммерческая сторона дела. При условии, конечно, что содержание не подвергнется вивисекции, то есть не падет жертвой коммерческой развлекательности.

Ивенс:

— Тут нужно было бы, пожалуй, брать за образец для подражания Сервантеса и Свифта, которые умели в крайне трудных общественных условиях говорить невероятные по смелости вещи. Это не было контрабандой. Если бы сейчас появился новый Дон-Кихот, то современные обыватели страшно разозлились бы на него. То же относится к умению Брехта преодолевать трудности, говоря людям правду. Его нужно читать и изучать без устали. И затем пытаться найти соответствующее применение в своей области. Я не имею ничего против контрабанды, но она должна быть на высоком уровне. Если поставлять зрителю что-нибудь контрабандой, то это должны быть... алмазы.

Хитцер:

— Какие у вас планы на будущее? Кроме того, что вы едете сейчас в Ханой, чтобы учить там молодых вьетнамских документалистов.

Ивенс:

— Задача в Ханое для меня очень важна, настолько важна, как если б я сам делал фильм. В дальнейшем же я задумал одну большую работу. Это будет не документальный фильм. Это должно быть современное изложение «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского. Эразм написал эту книгу в XVI веке и высмеивал библейских мудрецов своего времени, которые спрашивали себя — кто мудрец и кто дурак? Кто полумудрец-полуглупец? Я хотел бы разработать эту тему острее, чем он. Эразм широко использовал греческую и римскую мифологию, а я хочу сделать это более едко, скорее уж в стиле Гойи, к которому примыкает шутовство Иеронимуса Босха. Абсолютно современно: атаковать глупость фашизма, милитаризма, бюрократизма. И именно сквозь призму вопроса: кто глуп, кто мудр, кто безумен, криминально-безумен, вроде Джонсона, но все в такой форме, чтобы цензура не могла меня ухватить. У меня имеется уже много идей, как это сделать. Это все должно быть смешно, с инсценировками, частично с мультипликацией и бог знает с чем еще. Замысел, конечно, большой и трудный. Я хочу в этой работе высказать многое, о чем думал годами.

Хитцер:

— Это будет полнометражный фильм?

Ивенс:

— Да, да, да!

Хитцер:

— На полтора часа?

Ивенс:

— Как минимум. На это, собственно, надо было бы часов шесть.

Хитцер:

— Для вашей бескомпромиссности характерно некоторое пренебрежение к реальным условиям эксплуатации фильмов. Ваши короткометражки порой слишком длинны, а ваши полнометражные фильмы коротки и не всегда соответствуют общепринятым нормам времени демонстрации таких фильмов.

Ивенс:

— Это моя вечная забота. И я еще ни разу не пошел на компромисс. Иногда я пытаюсь, правда, возвращаться к своим фильмам и делать более короткие варианты. Но в принципе я всегда завершаю работу так, как задумал. Эта цензура по линии длиннот вообще ни к чему для режиссера. Тогда уж лучше следовало сразу идти в портные. Тут уж знал бы точно: метр материала — это на блузку или на штаны.

Хитцер:

— Может быть, вы делаете фильмы о капиталистических странах таким мет-

ражом, который принят в странах социалистических?

Ивенс:

— Ни в какой мере. К сожалению, и в социалистических странах существуют такие же прокатные мерки, как в капиталистических.

Хитцер:

— Есть у вас наряду с большими планами и еще какие-нибудь?

Ивенс:

— Рядом всегда шагает великий сценарист — История. Если вдруг что-то случится и я почувствую, что во мне нуждаются, то я тут. Меня всегда тянет туда, где происходят большие события. Но я все-таки немного эгоистичен, и хотелось бы, конечно, чтобы ничего не случилось. Молодежь должна сейчас делать боевые фильмы, может быть, им это удастся лучше. А я готов помочь молодым документалистам различных стран, с тем чтобы они продолжили начатое нами. Это требует жертв и не каждому по плечу. Это во многом зависит от силы и чистоты политических убеждений. Это дело лишь для людей, которые думают о будущем.

Хитцер:

— Большие фильмы истории никогда не были умилительными историйками из жизни господствующего класса. Они отражали всегда большие темы исторических и социальных преобразований.

Ивенс:

— Да, это подобно автомобильной дороге с односторонним движением. Если кинематографисты не обратятся к той живой силе, которая определяет направление движения, то они ничего не добьются. Эту силу я вижу в рабочем классе. Здесь — неисчерпаемые богатства тем. Надо браться за них.

Перевела с немецкого М. ОСИПОВА

Дневник фильма „451° по Фаренгейту“

Франсуа Трюффо

Предлагаем вниманию читателей выдержки из дневника, который французский кинорежиссер Франсуа Трюффо вел во время съемок своего фильма «451° по Фаренгейту». Этот дневник, напечатанный в журнале «Кайе дю синема», может заинтересовать не только раскрытием «кухни» режиссерского труда, но и постановкой ряда проблем, которые волнуют мастеров кино во многих странах капиталистического мира. «Дневник» Трюффо кроме всего прочего дает представление о личности художника, что тоже весьма интересно.

Вторник, 11 января 1966 года

«451° по Фаренгейту» — экранизация романа Рэя Бредбери, прочитанного мной в конце 1960 года. Права на его экранизацию я купил в середине 1962 года. Почему понадобилось ждать три с половиной года до начала съемок? Исключительно из-за денег. Под влиянием успеха «Жюля и Джима» я пустился в авантюру, слишком трудную для меня в финансовом отношении. Несколько серьезных французских продюсеров изучили дело и нашли его слишком рискованным. Должен добавить, что написанный мною и Жан-Луи Ришаром сценарий не вызывал ни у кого восторга, кроме двух-трех приятелей. Я обратился к американским фирмам — ответ был отрицательным. Мне помнится, года три назад филиал «Ассошиэйтед артистс» в Нью-Йорке стоял перед выбором — «Человек из Рио» или «Фаренгейт». Было бы нечестно сказать, что они сделали плохой выбор, ибо фильм де Брока дал им возможность заработать много денег.

Если на этот раз я все же буду снимать картину, то благодаря поддержке Оскара Вернера и Джули Кристи, ставших за последние месяцы крупными звездами. Они получают сейчас различные призы, их фамилии — в списке кандидатов на Оскаровские премии. В июне 1963 года нью-йоркский продюсер Льюис Аллен купил у меня права на экранизацию «Фаренгей-

та» с обязательством, что режиссером буду только я. С этой минуты планы фильма приобрели английские очертания. Но понадобилось еще два года, чтобы он стал реальностью. Случилось так, что «Мьюзик корпорейшн оф Америка» открыла в Лондоне филиал для производства независимых фильмов, прокат которых взяла на себя компания «Юниверсл».

«Фаренгейт» — первая из таких независимых картин. Вторая — «Графиня из Гонконга», которую Чарли Чаплин начинает снимать через две недели тоже в «Пайнвуде». Третьей станет картина, которую будет снимать (и играть в ней) Альберт Финни.

Среда, 12 января, вечер

Съемки начнутся завтра, в четверг, а не в понедельник на будущей неделе. Мною начинает овладевать страх, появился даже шум в ушах. В картине Феллини «8½» нет никаких преувеличений, все верно, вплоть до показа, как режиссера силком тащат на работу. Это фильм о режиссерах, наш фильм, и мы все должны быть признательны тому, кто его сделал.

Просмотрев «8½», моя ассистентка по «Фаренгейту» Эллен Скотт сказала: «Я не думала, что так трудно снимать картины. Действительно адова работа!»

Когда снимаешь фильм, становишься суеверным. Например, я продал перед отъездом из Парижа свою машину, чтобы чувствовать себя свободным человеком, пешеходом в космосе, и вчера я почти обрил себе голову, чтобы не стричься до конца съемок.

Итак, завтра «451° по Фаренгейту» начнет обрастать плотью, будущий английский фильм, полностью снимаемый на студии «Пайнвуд» и в ее окрестностях, а не в Бразилии, Стокгольме, Торонто, Чикаго или Медоне, как предполагалось раньше.

Пятница, 14 января

...«451° по Фаренгейту» — очень простая история об обществе, в котором запрещают читать и иметь книги. Пожарные, которые прежде тушили пожары, конфискуют книги и сжигают их на площади. Один из них, Монтэг, которого собираются повысить в должности, под влиянием встречи с женщиной (Клариссой) начинает читать книги и находит в этом удовольствие. Под влиянием страха его собственная жена (Линда) выдает его, и Монтэгу приходится буквально сжечь своего капитана. Затем он убегает и ...вам понадобиться купить себе билет в кинотеатр, чтобы узнать — куда.

Когда мы в детстве ходили в кино и затем рассказывали о виденных фильмах, неизбежно возникали два вопроса:

— Были ли там драки?

— Были ли раздетые девушки?

В отношении «Фаренгейта» я отвечу положительно на первый вопрос и отрицательно на второй. Впрочем, без всякой особой гордости за это. Ибо этот фильм, как и все, сценарии которых сделаны по хорошей книге, наполовину принадлежит своему автору — Рэю Бредбери. Это он придумал книжные пожары, которые я с таким удовольствием буду снимать и ради которых я и захотел сделать фильм в цвете. Мне будет приятно показать на экране старую даму, предпочитающую сгореть вместе с книгами, лишь бы не разлучаться с ними.

Воскресенье, 16 января

Три года назад «451° по Фаренгейту» представлялся научно-популярным фильмом, в котором должны были найти место различные находки и шутки и т. д.

С тех пор появились Джеймс Бонд, «поп-арт» и Годар, черт побери! Мне хочется взглянуть со стороны, как

это имело место с «Жюлем и Джимом», который был сделан как исторический фильм, чтобы избежать опасности впасть в мелодраму. Разумеется, превращать «Фаренгейт» в исторический фильм — дело рискованное, и тем не менее я склоняюсь понемногу к такому решению. Я беру телефоны с рожками эпохи Гриффита, платья Кэрол Ломбард и Дебби Рейнолдс, пожарную машину мистера Дидса. Мне хочется сделать «антидайджест». Поэтому Линда в одной из сцен протягивает Монтэгу великолепную бритву (капусторезку) и бросает в корзину старый «Филипс» на транзисторах.

Короче говоря, я работаю шиворот-навыворот, словно речь идет о съемках картины «Джеймс Бонд в средние века».

Понедельник, 17 января

Сегодня мы по-настоящему начали съемки. Первый план был очень трудным, ибо я хотел скомбинировать две декорации, чтобы использовать красивые автоматические двери, построенные С. Кейном.

Монтэг, на лице которого отражаются красные вспышки сигнала тревоги, проходит из комнаты отдыха пожарных в классную, где он должен прочесть лекцию на тему «Как искать спрятанные книги?».

Мы потеряли много времени из-за засорившегося огнемета, и я почувствовал, что страх покинет Оскара Вернера лишь после съемок первого плана. Зато мы быстро сняли другую сцену, в зале ожидания, где двое учащихся тихо разговаривают вдали от Монтэга.

После того как огнемет был исправлен, мы вернулись в класс, но сняли только половину сцены. Один из учеников по ошибке нажал на спуск огнемета, и бензин брызнул ему в глаза. На студии все время дежурят пожарные. Представляю, что

«451° по Фаренгейту»



с ними будет, когда мы начнем снимать сцену, где на площадке павильона «Е» будет гореть старая дама со своими книгами!

Вторник, 18 января

Сегодня первый день, которым я доволен. Мы закончили сцену в классе: демонстрацию Монтэгом сожжения книг, извлеченных из всевозможных тайников. Мы показываем книгу в бутылке, термосе и даже две книги, выбрасываемые из тостера.

Затем в коридоре мы снимаем импровизацию. Монтэг через застекленную дверь видит, как капитан распекает двух учащихся. Сирил Кьюсак делает это очень темпераментно и радостно. Он будет наверняка достойным партнером Оскара Вернера. Разумеется, импровизация еще более затягивает ритм работы — целый день! Вчерашний материал был хорошим. Я, разумеется, не забываю о цвете, но не стараюсь уделять ему особое внимание. Я прошу оператора Ника Рэга снимать фильм не в нежных и пастельных тонах, а строго, жестко и с настоящим черным

цветом. Отношения с операторской группой — Ником и камераманом Алексом — отличные. Последний после каждого дубля спрашивает меня по-французски: «Тебе нравится, мсье?»

Съемки фильма Чаплина начались без опозданий на другой площадке. Кажется, актеры в растерянности, ибо Чаплин проигрывает все роли, показывая, что он хочет. Несколько дней назад я спросил Джералдину, испытывает ли ее отец перед началом съемок чувство страха. Ответ: «Да, ужасный страх». Хорошо!

Перед тем как начать сцены на казарменной каланче, я прошу показать фильм «Чарли-пожарный». Как я и ожидал, мы нашли там сделанный пятьдесят лет назад трюк с подъемом на каланчу, существующий и в книге Бредбери. Разумеется, эта каланча будет соответственно обыграна в фильме. Когда Монтэг в первый раз тайно прочтет книгу, он будет вынужден карабкаться по спиральной лестнице, вызывая подозрение своих товарищей...

Среда, 19 января

Я не дал разрешение двум писателям написать книгу о съемках фильма. Прочитав этот дневник, они, вероятно, подумают, что мой отказ вызван намерением сделать все самому. Но дело заключается в другом. Дело в том, что всякий раз, начиная работу над фильмом-экранизацией, я чувствую известную ответственность в отношении автора.

Будет ли он удачей или нет, окажется ли он верен роману или нет, но фильм «451° по Фаренгейту» должен содействовать лишь продаже романа, по которому он сделан. Книга о съемках создаст путаницу. Идеальным, как мне кажется, было бы переиздать роман, иллюстрируя его кадрами из фильма. Я снимаю сейчас английскую картину. Я стараюсь всячески избежать при этом чисто национальных английских примет. Я прошу: «Только никакого красного кирпича». Мне делают желтый кирпич. Я стараюсь выбирать актеров, которые напоминают американцев, то есть имеющих симметричные лица и правильные черты. Тем не менее англичанам удается протолкнуть на второстепенные роли актеров, которых я не утверждал и которые заменяют в последнюю минуту кого-либо выбранного мною, но занятого, и т. д. Из-за сходства темы некоторые сцены «Фаренгейта» напоминают «Прóклятых» — далеко не лучший, как мне кажется, фильм Лоузи. Теперь я могу сказать, что съемки в Англии полны приятных сюрпризов. «Пайнвуд» — удобная студия, прекрасно оборудованная. Правда, профсоюзные правила очень строгие, и Ник Рэг, например, не имеет права снимать в тех случаях, если мы работаем с двумя камерами. Зато если мне нужны две камеры дополнительно, они будут доставлены вместе с операторами и будут в нашем распоряжении сколько угодно.

Чтобы доехать до «Пайнвуда», нужно сорок пять минут, не больше не меньше, ибо каждый день, когда мы проезжаем под железнодорожным мостом, мы видим, как на нем встречаются два белых поезда.

Если бы я писал по-английски, я бы использовал это время для отработки окончательного текста диалогов фильма. Сорок пять минут — идеальное время для написания диалогов съемочного дня, при условии, если хорошо помнишь всю историю.

Четверг, 20 января

Уже давно я мечтал о том, чтобы снять человека, который падает без чувств потому, что он раздосадован. Я хотел было это сделать с Дезайи в сцене, которая происходит в Реймсе в фильме «Нежная ко-

жа». Но отказался, боясь, что зрители будут задавать вопрос, а не болен ли он? Это желание возникло впервые в Национальном народном театре на спектакле «Принц Гомбургский» несколько лет назад при виде Жерара Филипа в сомнамбулическом состоянии. Позднее я где-то прочел, что Клейст упал в обморок в присутствии женщины, которая ему очень нравилась. Я, стало быть, заставлю сегодня Оскара Вернера упасть в обморок. В конце истории Монтэг хочет бросить свое дело и уйти в отставку. Все же он в последний раз приходит в казарму, чтобы достать сведения о Клариссе и ее арестованном накануне ночью дяде. Он тайно проникает в кабинет капитана, роется там, и за этим занятием его застает капитан. Сначала Монтэг вообще не может ответить на вопрос капитана: «Как вы здесь оказались?», но в конце сцены, когда тот наступает на него: «Вы все же не ответили мне, как вы оказались в этой комнате?»,— Монтэг падает на пол.

Мы сняли эту сцену сразу тремя камерами. Это было очень приятно.

Пятница, 21 января

Фильмы, в которых персонажи лгут, труднее снимать, чем те, в которых они говорят правду. Во всяком случае, сцена лжи требует в два раза больше планов, чем обычная сцена.

Вот пример. Хорошая, чистая и откровенная девушка говорит своей матери: «Мама, я собираюсь замуж». Мягкая и любящая мать отвечает: «О дорогая, как я рада за тебя!» Эту сцену можно отлично снять одним планом с обеими женщинами в кадре. Но если идет речь о маленькой дряни, которая собирается выйти замуж за мужчину, в которого влюблена ее мать? Или, предположим, перед нами девушка — добрая душа вроде Белоснежки, а мать — мегера? Это надо разбить на пять-шесть планов, чтобы зритель получал сведения, о которых не имеют понятия персонажи фильма. Иначе говоря, есть две ситуации, которые надо снять вместо одной. Пример будет еще более ярким с тремя персонажами. Творчество Хичкока полно такими сценами. Он мастер в этом жанре.

Серьезной помехой, о которой я совсем не думал, представляется военный аспект картины. Все эти пожарные в касках, сапогах, корректные и красивые ребята, произносят свой текст с большим старанием. Их военная выправка невероятно раздражает меня.

Адвокаты «Юниверсл» из Голливуда не хотят, чтобы горели книги Фолкнера, Сартра, Жене, Пруста, Сэллинджера, Одиберти: «Придерживайтесь книг, которые стали уже общественной собственностью»,— говорят они из страха привлечения к суду. Это будет глупо. Я посоветовался с одним лондонским адвокатом. Тот говорит: «Чепуха. Вы имеете право называть любые книги и любых авторов». В «Фаренгейте» будет столько названий, сколько в одиннадцати фильмах Жан-Люка* вместе взятых.

Воскресенье, 23 января

Сценарий — это нечто многообещающее, почти роман. С первого дня съемок фильм становится чем-то вроде корабля, терпящего бедствие. Речь идет не о том только, чтобы удержать штурвал, нужно направить корабль по курсу, иначе все кончится плохо. Из-за времени, которое идет слишком быстро и опережает мысль, съемку можно сравнить также с поездом, который проскакивает станции с такой скоростью, что не успеваешь читать названия.

* Годара (*ред.*)

Вы считаете метры, минуты, списываете «планы». В результате такой работы никак нельзя сделать шедевр, требующий в первую очередь контроля над всеми элементами, а в лучшем случае — чего-то живого.

Понедельник, 24 января

Нет ничего труднее, как снимать семь человек в одной комнате! «451° по Фаренгейту» — мой пятый фильм, и тем не менее у меня впечатление, будто я сегодня только дебютирую. Вероятно, я делаю успехи, но не могу это видеть, ибо всякий раз обращаюсь к более трудной вещи, к которой не посмел бы обратиться прежде.

По условиям контракта с «Юниверсл», мы обязаны снимать фильм на формате 1 × 1,85 без кашетирования. Из-за этой глупости мы каждый день теряем по часу, возясь с декорациями (потолок, двери и т. д.), которые нужно в последнюю минуту поправить, чтобы скрыть свет для формата 1 × 1,85. Я узнал, что Чаплин отказался от этого пункта и снимает с кашетированием. Я просил сегодня Льюиса Аллена поставить перед «Юниверсл» вопрос об отмене этого пункта.

Вторник, 25 января

Поскольку в сцене у старой дамы нам предстояло многое крушить, не могло быть и речи о съемке нескольких «дублей». Поэтому я прибег к четырем камерам. Первая находится на кране и снимает общий план на высоте баллюстрады, вторая — ниже — снимает падение книг на объектив, третья — на вершине лестницы регистрирует действия Фабиана, выламывающего зеркальный шкаф, и четвертая — снимает ликование капитана.

Среда, 26 января

Победа: мы будем снимать на формате 1 × 1,85 с кашетированием, и можно уже завтра определить размер кашетки.

Четверг, 27 января

На чердаке-библиотеке — длинный монолог капитана по поводу бесполезности книг.. Это трудная сцена для Оскара Вернера: он должен только слушать, не отвечая. Я снова сталкиваюсь в этом фильме с проблемой показа антигероичных героев. Ведь Монтэг читает книги и ходит в казарму, где занимается своим делом. Он находится в неловком положении гестаповца, которого интересует Сопротивление, хотя это и не очень отражается на его жизни. Вероятно, я никогда не смогу снять мужество, потому что оно меня не очень интересует. Мужество представляется мне преувеличенной добродетелью по сравнению. скажем, с тактом.

Но я отклонился от своей темы — об абстрактности и искусственности сценария «Фаренгейта». Когда снимается фильм, основой которого является реализм, актеры должны быть на высоте сценария и столь же правдивы, как и ситуации и диалог. Я многое тогда требую от них. Когда же это малореальная, выдуманная ситуация, как в «Пианисте» или «Фаренгейте», то, отдавая себе отчет в искусственном характере сценария и отсутствии связи с жизнью, я требую от актеров куда меньше и прошу их лишь вносить в свою игру правдивые элементы. Поэтому я ежечасно вижу, как Оскар Вернер буквально оживляет каждый план фильма, словно спасая его добавочным кислородом. Надеюсь, что Джули Кристи сделает то же самое.

Вторник, 1 февраля

Трудный рабочий день со старой леди, окруженной настоящим пламенем (с помощью газовых горелок, скрытых под книгами). Шесть раз за два часа она размахивает руками и улыбается перед тем, как упасть в полутора метрах от горелок. Ее мужество вызывает восхищение.

«451° по Фаренгейту»



Затем мы снимаем кадры с пожарными. Капитан требует, чтобы женщина вышла из-за книг, та отказывается. Он грозит ей огнеметом, но та опережает его и умирает, как буддийская монахиня, бросив спичку на книги, облитые бензином.

По поводу этого огнемета мы резко ссоримся с явно нервничающим Оскаром Вернером. Это уже вторая наша ссора с начала съемок, и я вижу, что далеко не все можно рассказать в этом дневнике, который будет напечатан еще до конца съемок. Я прочел на этих днях горькие воспоминания фон Штернберга, и мне приходится согласиться, что с Оскаром Вернером все же легче работать, чем с Эмилем Яннингсом или Чарльзом Лоутоном!

Понедельник, 7 февраля

С начала картины мы проявляем по одному дублю каждого плана. Это позволяет главному монтажеру в течение дня собирать все куски. Всякий раз, когда план требует серьезной установки света, я отправляюсь в монтажную. Благодаря этой системе, которую я думаю применять и в дальнейшем, мы сумеем тонировать картину за полтора месяца после окончания фильма.

Вторник, 8 февраля

Сегодня снимаются только два плана, но оба очень трудные операторски. Первый план: Монтэг входит к себе в дом, раздевается при входе, заглядывает в гостиную, где работает телевизор, зовет Линду, входит на кухню, выходит из нее и замечает в ванной лежащую без сознания Линду. Проезды, трансфокатор. Снова Монтэг входит в кадр, поднимает Линду и несет на постель. Длительность — 50 секунд, и одиннадцать различных точек съемки. Эти планы снимаются с помощью «Эльмека», своеобразного треножника, смонтированного на четырех колесах, которые управляются небольшим рулем. Второй оператор, помощники и ассистент следуют за этим итальянским изобретением, идя рядом с ним. Перед нами своеобразный компромисс между тележкой и ручной камерой — необычайно удобная штука.

Второй план — продолжение: Монтэг кладет Линду на постель, расстегивает верх ее платья, бежит к первому телефону при входе, вызывает врача, подбегает к телевизору и выключает его, подходит ко второму телефону в ванной, чтобы по-

«451° по Фаренгейту». Рабочий момент



смотреть, какие таблетки приняла его жена, затем возвращается в комнату, где находится третий телефон, и в заключение камера наезжает на лежащую без сознания Линду. Длительность — 1 минута 40 секунд, и шестнадцать смен точек съемки. Много раз операторы наталкиваются на стену, буксуют, потом забывают вовремя выключить телевизор. Пятый дубль оказывается хорошим.

Пятница, 11 февраля

У меня серьезное беспокойство по поводу декорации «квартира Монтэга», которую мы должны отснять к будущей пятнице, чтобы здесь начали возводить декорации для фильма Чаплина. Говорят, что тот тоже вышел из графика на четыре-пять дней, но рассчитывает нагнать. Во всяком случае, впервые мы работаем в субботу, и у нас будет немало дополнительных часов на будущей неделе.

Понедельник, 14 февраля

Художник Чаплина рвет на себе волосы. Он начал свозить элементы декорации в наш павильон, но монтировать их не может.

Поскольку мы занимаем лишь угол павильона, я спросил, почему не начинают возведение декорации для Чаплина. Это — большой танцевальный зал на пароходе, и поэтому надо поднимать весь пол. Мы обещали кончить к субботе и работаем до девяти вечера вместо 17.30. Это будет немало стоить фирме «Юниверсл», которая финансирует оба фильма.

Вторник, 15 февраля

Мы работали сегодня с 8.30 утра до 21 часа и «сделали» 9 страниц сценария на 6 минут экранного времени. Количество сегодня было важнее качества. Многие сцены мы сняли, едва отрепетировав. Такого рода работа, именуемая Раулем Кутаром «недобросовестными планами», еще не самое плохое в фильме.

Среда, 16 февраля

Снова «количество» — до девяти часов вечера. Ночью Монтэг идет через комнаты в ванную, где берет из тайника книгу, и читает ее перед экраном телевизора.

В принципе, он читает впервые, и мне было важно заставить его прочитать название, имя автора, издателя, адрес типографии и т. д. Он старательно выговаривает эти слова, как ребенок, который учится читать.

С Джули мы почти закончили ее роль Линды, супруги-фанатички, как сказал бы мой коллега Микеланджело*. Вместе

* Антониони (*ред.*).

с Жан-Луи Ришаром мы старались написать эту роль более симпатичной, более человечной, чем Милред у Бредбери, и Джули сделала ее еще более симпатичной в противоположность Монтэгу, который слишком резко играет женоненавистничество непонятого мужа. Все это становится довольно любопытно и выглядит более тонко, чем в сценарии, и более рискованно тоже.

Пятница, 18 февраля

Я репетирую длинный план, во время которого сжигают телевизор и книги.

Объясняю Оскару Вернеру, что он ничем не рискует, ибо вооружен фальшивым огнеметом, а настоящий заработает лишь тогда, когда он выйдет из кадра. Он ничего не хочет слышать, отказывается присутствовать на репетиции и запирается в своей уборной. Звоню продюсеру Льюису Аллену. Он приходит в павильон, сообщает:

а) профсоюз разрешает актерам не сниматься в опасных сценах;

б) актер сам решает, есть опасность или нет.

Мы снимаем этот план с дублером Оскара, чудным англичанином по имени Джон Китирингэм, и Сирилом Кьюсаком, капитаном без страха и упрека. Мне так приятно работать с дублером Оскара, что я принимаю решение прибегать к его помощи всякий раз, когда это будет возможно. Затем Оскар возвращается, и мы снимаем планы, которые предшествуют сожжению капитана.

Суббота, 19 февраля

Два месяца назад сценарий «451° по Фаренгейту» выглядел резким и грубым, полным добрых намерений и серьезным. Снимая его, я обратил внимание, что склонен придать ему легкость, и это принудило меня посмотреть на него со стороны, ничего не навязывая зрителю, не очень заставляя его верить в события. Если бы мне пришлось начать фильм заново, я бы сказал художнику, костюмеру и оператору: сделаем фильм о жизни, какой ее видят дети, то есть пожарные будут оловянными солдатиками, казарма — чудесной игрушкой и т. д. Я хотел, чтобы «Фаренгейт» не походил ни на югославский, ни на проблемный американский фильм. Я хотел, чтобы он был скромным, несмотря на его «важный сюжет», простым фильмом.

Самое приятное в профессии кинематографиста то, что можно иметь неприглядный вид, быть похожим на дурака или на типа, который снял нечто прекрасное, сам того не заметив.

Среда, 23 февраля

По правде говоря, фильм «451° по Фаренгейту» разочарует любителей фантастики. Это — научно-популярная картина в манере «Шербурских зонтиков». Взамен принципа — нормальная история, где поют вместо того, чтобы говорить,— перед нами нормальная история, в которой запрещено читать. Это просто, как сказать «здравствуйте», но разве «здравствуйте» так уж просто?

Воскресенье, 6 марта

Смотрел «Гражданина Кейна» в «Синема классик» на окраине города. Фильм фильмов! Вероятно, из тех, что способствовали открытию многих талантов в кино.

Когда снимаешь, просмотры шедевров стимулируют, а убогих или только средних фильмов — деморализуют.

Среда, 9 марта

Сюжет фильма влияет на группу. Во время съемок «Жюля и Джима» все играли в домино, во время «Нежной кожи» все

обманывали жен (или мужей), здесь все читают книги. В декорации подчас лежит до сотни книг, каждый выбирает, что хочет, и только и слышишь шорох страниц.

Четверг, 17 марта

В парке снимается очередной эпизод. Пожарные обыскивают людей, которые прогуливаются по скверу: стариков, нянек... Монтэг, обыскивая одного старика, обнаруживает у того под пальто книгу, но отпускает его. Уходя из сквера, капитан ради забавы обыскивает младенца и находит у годовалого человечка в кармanчике его коляски малюсенькую книжицу. Я впервые снимаю младенца. Требуется много терпения, но зато сколько сюрпризов... Когда снимаешь детей, испытываешь страх. Всегда наступает минута, когда кажется, что так ничего и не получится. Но если наконец чего-то достиг, это оказывается лучше, чем думал.

«451° по Фаренгейту»



Днем в одном из коридоров студии с удивлением встречаю пятерых моих «пожарных», одетых в смокинги. Оказывается, они нанялись сниматься в фильме Чарли в качестве танцоров на корабельном балу.

Суббота, 19 марта

Озвучание с Сирилом Кьюсаком. Несмотря на то, что у нас есть и тонваген и четыре специалиста по звукозаписи, почти все диалоги в фильме требуют перетонирования, даже сцены, снятые в павильоне. Я люблю переозвучание, ибо оно позволяет лучше узнать материал и найти монтажные решения, без которых не обойтись. При этом можно найти самые верные интонации, несколько изменить текст, добавить фразы, в общем создается впечатление, что делаешь благое дело.

Воскресенье, 20 марта

Смотрел «Великолепные Эмберсоны» Орсона Уэллса. Если Флобер каждый год перечитывал «Дон-Кихота», почему бы мне не смотреть каждый год «Эмберсонов»? В них меньше двухсот планов, и в них рассказана история, происходящая на протяжении двадцати пяти лет. Это фильм резко анти-«Гражданин Кейн», словно сделанный другим режиссером, который ненавидит первого и хочет научить его скромности. Орсон Уэллс — одновременно и большой художник и критик, подчас у него бывают какие-то порывы, и в то же время он резко осуждает их.

Понедельник, 21 марта

Происходит смешная вещь. У Джули маленькая голова, у Оскара — большая. И это мешает, когда они оба в кадре. Это усугубляется тем, что Оскар довольно ловко старается встать поближе к камере, и еще тем, что его лицо располнело за время съемок. Всякий раз, когда это было возможно, я их разлучал и старался снимать крупные планы Джули ближе, чем Оскара.

Пятница, 25 марта

Рекордный день: снято 25 планов. Падение книг, которые будут использованы в трех разных сценах, эффекты с синим светом на красном фоне, которые обогатят сцены общей тревоги.

Но главное — это всеобщая радость по поводу предстоящей поездки во Францию. Выезжаем сегодня вечером в Шатонефсюр-Луар, близ Орлеана, чтобы снять три сцены. Поезд монорельсовой дороги — место встречи Монтэга и Клариссы. Хотя этот поезд уже устарел, ибо ему на смену пришел вагон на воздушной подушке, он является единственным чуть футуристическим элементом фильма, и поэтому я ни за что не хотел от него отказаться. Эти три дня в Шатонеф-сюр-Луар должны обойтись в двадцать тысяч долларов, но я тут ни при чем. Мы могли бы снять эти три сцены сокращенным составом группы, например с помощью восьми-десяти англичан и шести французов, которые приехали бы из Парижа. Вместо этого на съемках будут сорок англичан и двадцать французов — таковы профсоюзные правила, чтобы налицо была цифра шестьдесят. Костюмеры, гримеры, парикмахеры, реквизиторы, дублеры, не говоря о двух походных фургонах в качестве уборных для наших звезд. Да, Жан Виго, ты можешь перевернуться в своем гробу!

«451° по Фаренгейту»



Воскресенье, 27 марта

Орлеан. Во Франции этот дневник теряет для меня всякий интерес. Даже двадцать строк каждый вечер за пределами Парижа — это своеобразное письмо ЖанПьеру Лео, Годару, Живрэ, Орелю, Риветту, Жан-Луи Ришару и, разумеется, Бредбери, которого наши съемки интригуют настолько, что впервые в жизни он купил билет на самолет, чтобы повидать нас. Однако в последний момент его самолетофобия победила, он отказался от поездки. Чтобы утешить его, мы послали ему пятьдесят фотографий.

Вторник, 5 апреля

Оскар Вернер заболел гриппом. Он несомненно простудился во время съемок из-за коротко остриженных волос... Погода ужасная.

Снимаем крупные монтажные куски на студии. В фильме три сцены сжигания книг, и каждый раз камера все ближе придвигается к книгам. В последней сцене, у Монтэга, надо показать крупно неко-

торые страницы «Братьев Карамазовых», «Лолиты», так, чтобы камера могла выделить слова в ту минуту, когда их сжирает огонь.

Мне было жаль, что под рукой не оказалось «Монахини» Дидро, чтобы сжечь ее, но моя вторая помощница Сюзанна Шиффман нашла журнал, на обложке которого запечатлена Анна Карина в одежде монахини.

Среда, 13 апреля

К 11 часам дня небо проясняется, и мы стремительно снимаем семь планов прогулки Монтэга с Брюларом среди людей-книг. Брюлар спрашивает: «Хотелось бы вам прочесть «Республику» Платона?» Монтэг отвечает: «Хм... Вероятно». Тогда в кадр входит девушка и говорит: «Я — «Республика» Платона, и я готова вам ее прочесть, когда захотите». Лишенный всякого чувства юмора, Оскар играет это совершенно серьезно и не произносит «хм», что должно опровергать «вероятно». Я объясняю ему значение этого «хм», но, несмотря на это, он снимается в очередном дубле без «хм». Что делать? Удушить его? Я снимаю тогда крупно девушку, что позволит в дальнейшем отрезать «вероятно» Монтэга. Самая большая глупость, которую может совершить актер,— это стараться показать своего героя умнее партнера. Мои любимые актеры — те, кто любит выглядеть придурками: Мишель Симон, Бельмондо, Альбер Реми, Жан-Пьер Лео, Мишель Пикколи, почти все итальянцы — Мастроянни, Гассман, Сорди, Тоньяцци.

Четверг, 14 апреля

Сегодня в шесть утра из окна отеля «Хилтон» я увидел падающий снег, который плотно обволок весь Лондон. Решаю все-таки снимать и использовать снег. После съемки в моем кабинете отмечаем день рождения Джули и ее последний съемочный день. Ее любит вся группа. У нее много друзей, которые часто приходят на съемку, и всякий раз она просит у меня на это разрешения. В последний раз я ей сказал, что это великолепно иметь столько друзей, и добавил: «Вы заметили, что друзей Оскара никогда не бывает на съемке...» Она ответила с милой улыбкой: «Вероятно, потому, что мы не снимаем в Австрии».

Пятница, 15 апреля

На студии мы снимаем необходимые монтажные планы, а также планы для комбинированных съемок преследования Монтэга. Мне нужен крупный план Оскара, спрятавшегося под брезентом. Мне сообщают, что он отказывается явиться на съемку, пока наш продюсер не вручит ему еженедельный чек. Я не могу ждать и снимаю дублера, выделяя только руки и кончик черепа. Вот так кончается мое сотрудничество с Оскаром Вернером, которого я, надеюсь, больше не увижу ни до его отъезда в Голливуд, ни когда-либо потом.

Вторник, 19 апреля

Результаты присуждения Оскаровских премий. Джули получает ее за «Дорогую». Оскар ничего.

Среда, 20 апреля

Весь день смотрим шесть первых частей фильма, чтобы внести поправки в монтаж. Поскольку монтаж шел параллельно со съемками, мы избежали неприятных неожиданностей, которые бывают при первом просмотре подмонтированного материала. Нельзя сказать, что фильм потрясает, но мы так хорошо знаем его слабости, что решения приходят довольно быстро. Лучшее в фильме — его конструкция: чередование сцен гармонично.

Рэй Бредбери дал мне карт-бланш при экранизации романа. Он знал, как это трудно, ибо уже пытался превратить его в пьесу. Мы работали 10—12 недель с Жан-Луи Ришаром, чтобы все это сделать. Закончив эту работу в 1963 году, мы затем неоднократно к ней возвращались, сокращали, многое меняли, с тем чтобы вся история уложилась в 110 минут и чтобы фильм не стоил так дорого.

Мне следовало быть очень осторожным, ибо Рене Клеман в одном из интервью сказал: «Качество фильмов Трюффо снижается все более и более». Вероятно, потому, что я их плохо выбирал и мне следовало принять предложение сделать «Горит ли Париж?», который как раз снимает Рене Клеман и который мне был предложен до него. По правде говоря, я не имел никакого желания делать фильм о приключениях капитана Алена Делона, звонящего генералу Бельмондо, чтобы просить его связаться с сержантом Орсоном Уэллсом, с тем чтобы добиться от адмирала Мастроянни фальшивых продовольственных карточек для участницы Сопротивления Лесли Кэрон, кузины полковника Герта Фрёбе, находившегося в подчинении у начальника гестапо Ива Монтана...

Тогда же я отказался снимать и «В поисках утраченного времени». Я написал продюсеру, что, с моей точки зрения, нельзя давить редчайший вид винограда, как лимон, и только мясник от кинематографа даст согласие потрошить Пруста. Спустя несколько недель согласие на это дал Рене Клеман. Горит ли Пруст в «451° по Фаренгейту»? Нет. Эта ошибка, впрочем, будет исправлена.

Пятница, 29 апреля

Впервые смотрел фильм полностью. И внезапно замечаю, что конструкция сценария не столь уж безупречна, как мне казалось раньше. Когда Линда выдает мужа, я смотрю на часы — без десяти восемь, и я говорю себе, что это финал и надо быстро кончать. Когда зажигается свет — четверть девятого. В фильме, по существу, два конца.

Я не собираюсь что-либо из него изымать или сокращать в нем целые сцены. Он длится 118 минут, и мне надо свести его к 110 минутам. Жаль, что я не могу показать фильм моему другу Жану Орелю, который так помог мне при монтаже «Жюля и Джима», а затем и «Нежной кожи». Я не стану показывать «Фаренгейта» никому, пока не кончу его, потому что являюсь противником метода Броунберже — Рейшенбаха, которые могут спросить мнение тридцати людей, а затем принять во внимание все, что им выскажут.

Вторник, 3 мая

Когда фильм монтируется, испытываешь чувство огромной свободы. Актеры могут теперь напиваться, болеть, ломать себе ноги, кончать с собой. На все это наплевать, они больше не нужны, у вас в руках много сотен маленьких кадриков, являющихся их улучшенным изображением, и вы режете и клеите эти кадрики, собираете их и выстраиваете, как ремесленник... На мовиоле вам удается куда лучше узнать актера, чем он бы сам о себе рассказал. Можно узнать, был ли он счастлив или несчастен в день съемки, любил он или нет. Именно на монтажном столе знакомишься с актерами, поэтому надо непременно сделать два фильма с теми, кого вы любите.

Среда, 4 мая

Я рассказывал 13 апреля о моих затруднениях со словом «вероятно», которое Оскар Вернер произносил без всякого юмора. Монтажер нашел в другой сцене

необходимое нам «хм» и вклеил его в уста нашего героя вместо «вероятно». Все очень хорошо получилось. Хичкок, вероятно, прав, говоря, что актеры — животные, ибо произносимое ими «я вас люблю» можно заменить блеяньем, мычанием или рычанием.

Четверг, 5 мая

Борясь против естественной тенденции, которая толкает нас на то, чтобы бесконечно улучшать начало, угрожая тем самым испортить финал, я стараюсь действовать наоборот. Просмотрев весь фильм, состоящий из 12 частей, я не прикасаюсь к восьми первым, пока мы не будем удовлетворены последними четырьмя. Каждое утро мы дважды просматриваем каждую из последних четырех частей (с восемью перерывами, чтобы поспорить с монтажером).

Среда, 18 мая

Закончили монтаж последней трети и обратились к первым восьми частям фильма. Теперь фильм идет 113 минут вместо 110. Необходимо вырезать еще три минуты, и это будет самым трудным делом. В диалоге проделать сокращения трудно, а я имею еще правило не сокращать «счастливые моменты», иначе говоря, чисто зрелищные сцены: приезды и отъезды пожарных, выезд по тревоге, пожары...

Пятница, 20 мая

Письмо от Рэя Бредбери. Он в восторге, что фильм заканчивается под снегом. Написал сценарий по своим «Марсианским хроникам» и направляет его мне.

Четверг, 21 мая

Первая встреча с композитором Бернардом Хэррманом. Смотрим по частям и обсуждаем в перерывах. Сегодня мы обсудили шесть частей, первую половину фильма. У нас полное согласие относительно тех мест, где нужно давать музыку. Я уже обдумал это во время съемок и намерен в дальнейшем при написании сценариев непременно заранее думать о музыке. Трудность для режиссера, ничего не понимающего в музыке, заключается в изучении словаря, позволяющего ему разговаривать с композитором. Музыки в фильме будет много, но мы договариваемся с Хэррманом, что она сама по себе не должна ничего означать. Если «451° по Фаренгейту» ждет коммерческий провал, музыка не сделает его большим. Следует, стало быть, лишь сопровождать изображение. Никакой сентиментальности в сценах Монтэга и Клариссы, ничего устрашающего в эпизоде с капитаном, никаких комических эффектов. Это будет музыка, призванная з а и н т р и г о в а т ь. Сжигание книг пожарными будет варварским и примитивным, зато сцены с книгами будут сопровождаться старинной и современной музыкой. Мы отвергли сразу конкретную музыку или электронную, которую так широко использует телевидение США и Европы.

Четверг, 2 июня

Жан Орель сумел освободиться от своих дел и прилетел в Лондон, чтобы посмотреть «451° по Фаренгейту». Он специалист в области конструкции фильмов и, как Жак Беккер, чьим ассистентом он был, является маньяком ясности. Показывать Орелю фильм — все равно что просить слесаря не только починить кран, но и обнаружить причину поломки. Он приезжает, смотрит фильм, а затем мы обсуждаем. Фильм ему нравится, отзывается особенно лестно о сценах с книгами — читаемыми, сжигаемыми, украденными, спрятанными, то есть о том, ради чего я и де-

лал картину. Но одновременно он делает одно серьезное замечание. С его точки зрения, фильм начинается слишком поздно, лишь тогда, когда Монтэг впервые читает в конце четвертой части. До этого каждая сцена в отдельности кажется ему хорошей, и все же не все гладко в эти полчаса.

На другой день я ему показываю сызнова первые четыре части, и он предлагает монтажное решение, которое я принимаю тотчас, настолько оно очевидно. Речь идет о том, чтобы переставить местами две длинные сцены и таким образом показать Клариссу до Линды. Тем самым мы возвращаемся к конструкции романа, которую я хотел изменить. Да здравствует Бредбери! Монтажер увозит фильм, чтобы переклеить, и после завтрака мы смотрим его вновь: он значительно лучше, и переставленные сцены стали куда более интересными. Кроме того, Орель предлагает купюры на 50 секунд и вылетает обратно в Париж, напоминая мне американских каскадеров, которые приезжают на день в Италию, чтобы сделать опасный прыжок в сцене сражения, и уезжают вечером назад с парой рапир в своем чемодане.

Пятница, 17 июня

Мне представляется важным рассматривать каждый этап работы над фильмом как противоположный предшествующему. Это значит, что надо снимать *вопреки* сценарию, монтировать *вопреки* произведенным съемкам и, быть может, даже тонировать *вопреки* монтажу. Я, конечно, говорю о ремесленном труде, а не о духе фильма, который упрямо диктует нам одинаковые реакции на всех стадиях работы. Об Орсоне Уэллсе говорят как о поэте, а мне он представляется музыкантом. Работа Уэллса — это проза, которая становится музыкой на монтажном столе.

Вторник, 21 июня

Я кончаю сегодня этот дневник. Осталось решить несколько деталей, подготовить две хорошие копии для Венеции, и тогда действительно все будет покончено с работой, которая принесла мне немало седых волос и лишила множества других. Всем, кто работает в кино, известно это старение на два года за семь месяцев. Мы стареем не с годами, а с произведениями. Когда работа окончена, такое впечатление, что тебя чем-то оглушили.

«Фаренгейт», вероятно, напоминает «Пианиста», ибо в обоих случаях в основе — произведения американских авторов. Не знаю, что даст фильм, знаю только, что он будет весьма *отдаленно* напоминать то, что я здесь писал, ибо я писал и говорил о том, что меня удивляло или поражало, а не о том, что давно было в голове у меня и у Бредбери. На экране же люди увидят то, что было в наших головах: безумие Бредбери, затем мое и, наконец, то, насколько хорошо они перемешались.

...Иногда наше безумие принимается зрителем, иногда нет. С того момента, как я это понял, вопрос о том, будет ли мой фильм иметь успех или нет, занимает меня очень мало, и я не испытываю больше того страха, который испытал, снимая «400 ударов», боясь, что он никого не заинтересует. Я думаю, что Сартр прав, называя негодяями всех тех, кто считает, что их существование необходимо, но я поддерживаю и Ренуара, который отвергает обычную формулу о том, что нет незаменимых людей. Я считаю себя французским режиссером, которому надо снять тридцать фильмов в грядущие годы. Некоторые из них будут удачными, другие — нет. И это мне почти безразлично, лишь бы было дано их сделать.

Перевел с французского
А. БРАГИНСКИЙ

«Диверсанты»

(Югославия)

Безмятежное горное озеро, короткий; словно подшерсток, кустарник на склонах холмов, белая лошадь на водопое. И сразу — на бреющем — немецкие «штукас», шлепанье пуль по воде, стекленеющие глаза лошади. И сразу — человеческие трупы, санитары, согнувшиеся в рост кустарника, истекающие кровью раненые. Так начинается фильм — беззащитностью природы, беззащитностью человека. Партизанский лагерь в немецком кольце, в кольце гор, наглухо замкнувших горизонт. И за каждой скалой — каска, автомат, смерть. Только на мгновение режиссер покажет эту «непроходимость» внешнего мира. Вновь налетят самолеты, скосят полсотни бойцов — свою дневную норму. Немцам нет нужды наступать, драться, терять силы — все сделает авиация, изо дня в день, по расписанию, с близлежащего аэродрома. Лагерь сам упадет к ногам оккупантов. Еще несколько суток, и все будет кончено: борьба, сопротивление, жизнь.

На первый взгляд, все знакомо. Мы видели это не однажды в югославском кино — крохотный партизанский отряд, горстка подпольщиков против жестокой машины гитлеризма, против гестапо, против собственных коллаборационистов. Партизанский фильм — основа национального кино Югославии, и, пожалуй, ни в одной другой кинематографии мира не найти ему аналога. Из года в год половина продукции, иногда больше — те же темы, мотивы и мотивировки, те же сюжеты и те же характеры. Из фильма в фильм: человек против смерти, смелость, мужество, одержимость — против фашизма.

Это объяснимо. Национальное кино любой страны питается наиболее славными традициями своей истории. И чем гуще по времени эти традиции локализованы, чем важнее они для последующих поколений, тем благодарнее они для искусства. Период колонизации Дикого Запада в Америке, Октябрьская революция и гражданская война в России, народно-освободительная война в Югославии — это не только факты истории, это источник всего, что видит сегодня вокруг себя зритель. Что хочет видеть в прошлом — своем собственном, своих отцов, своей страны. И кинематограф воссоздает этот мир, тем более убедительный, что в десятках, в сотнях картин одни и те же подробности, детали, цели и мотивы, повторяясь, становятся как бы фактами истории, даже если не были ими в действительности.

В самом деле, югославское кино, дебютировавшее «Славицей» спустя полтора года после окончания войны, было сопоставимо с вчерашней действительностью в наимельчайших деталях. И начинающие югославские кинематографисты осваивали свои излюбленные мотивы, скрупулезно и исчерпывающе соблюдая календарно-географическую достоверность событий. Другие темы, мотивы пришли позже, позже пришла и эволюция партизанской темы — интерес к войне в человеке, а не к человеку на войне, как формулируют сегодня югославские критики.

На первый взгляд, «Диверсанты» относятся именно к традиционной вдохновенно-героической драме. Но — только на первый взгляд. Уже в начальных эпизодах торопливая скороговорка командира, ставящего задачу группе подрывников, да и сама простота этой задачи — сегодня четверг, в воскресенье аэродром должен быть уничтожен, ориентиры такие-то, пункты встречи там-то, пароли, явки,— вся эта отмеренная по минутам прямая линия сюжета, не допускающая никаких случайностей, никаких отклонений, никаких скидок на психологию, настораживает. И еще одно: брейгелевская отъединенность природы от человека, чужие горы, чужой кустарник, чужие тропы, словно партизаны и не в Югославии вовсе, а где-то в Германии или Норвегии, никак не дома. Это становится еще откровеннее дальше, когда семеро диверсантов снимают гитлеровские патрули и спускаются с гор. Это становится совсем ясно, когда отдаешь себе отчет в том, что до самого конца, до патетического марша партизан, вырвавшихся наконец из вражеского кольца, в кадре не мелькнет ни один югослав, никто из местного населения, пусть даже не добровольный помощник партизан, даже пассивный наблюдатель, даже недоброжелатель, даже коллаборационист. Авторы фильма выводят своих героев из кольца, где они были среди своих, где была хотя бы «смерть на миру», подвергают героев жесточайшей изоляции, оставляя их наедине с подвигом, не давая им взамен ничего, кроме суровых правил военной игры, кроме сознания исполняемого долга. Естественно, что здесь не до деклараций, монологов, клятв верности, проклятий нацистам. То, на что идут эти семеро, не занятие дилетантов от войны — это работа. И характерно, что в фильме Хайрудина Крвавеца, быть может, впервые в киноискусстве социалистических стран появляется мотив рационального, хочется сказать, делового героизма. «Мы диверсанты,— говорит один из героев, «Доктор», разгуливающий по горам оккупированной страны в мундире эсэсовца,— мы диверсанты, и смерть — закон нашей профессии». На эту фразу поначалу не обращаешь внимания, она вспоминается позже, у самого финала, когда

ликвидация вражеского аэродрома производится партизанской группой с лихостью, с легкостью, на которую способны лишь мастера высочайшего класса. И фильм Крвавеца — не очередная героическая баллада о партизанах, это картина о механизме подвига, о том, что героизм — не озарение, не истерический всхлип самоубийцы; героизм — это работа, упорный труд, который может увенчаться успехом лишь у того, кто до конца постиг сложнейшую механику своего ремесла.

Слово «механика» может показаться кощунственным. Однако в условиях массового сопротивления оккупантам, в условиях всенародной освободительной борьбы оно имеет право на жизнь. Восторженные одиночки, шедшие на смерть во имя героического жеста, погибали, а борьба продолжалась, и вырабатывались навыки борьбы, умение бороться.

Авторы «Диверсантов» не ставят перед своими героями задач аналитических, героев интересует победа конкретная, тактическая. И герои не анализируют: редко-редко мелькнет на их лицах воспоминание о прошлом, надежда на будущее, им некогда, время расписано по минутам. И не то чтобы они не размышляли вовсе, но мысли их только конкретного, только тактического свойства. Разве что один «Доктор» может позволить себе воспоминания, да еще цыган Гавран. И, забегая вперед, отметим, что именно они, вышедшие психологически за рамки поставленной задачи, погибнут во время операции. Они да крестьянин-партизан, затосковавший на пожарище своей хаты; остальные, поглощенные только настоящим, выполнят свой долг и останутся жить.

В формуле приключенческого фильма, избранной авторами фильма, психологии нет места чисто конструктивно: она способна лишь помешать выполнению задачи. Даже лирическая линия комиссара отряда «Павла Корчагина», его любовь к подпольщице Вере, откровенно функциональна: на ее месте мог быть кто угодно, но любовь украшает характеры, если не мешает развитию сюжета, а зритель не обойдется без женщины на экране. Характерно, что «Малыш», герой Любиши Самарджича, шалый и отчаянный малый, начисто лишен лирики — авторы понимают, что дай Самарджичу любовь, и действие полетит вверх тормашками. А действие для них важнее всего. Действие и профессионализм героев.

Как же иначе? Заряд воли, мужества, выносливости, затраченный великолепной партизанской семеркой, столь велик, что зритель поверит в любые мелкие чудеса, случайные совпадения и невероятные подвиги. На этом строится концепция, тут действуют законы легенды, не нуждающиеся в бытовых мотивировках, исключающие их самими характерами персонажей, самим характером ситуации. Примером тому — любой эпизод картины: группа, осажденная в руинах турецкой крепости, на глазах у несметных преследователей минирует развалины, и половина оккупантов гибнет под грохот самодельных мин; фантастическое путешествие группы в немецком воинском эшелоне: «Доктор» в форме эсэсовца и «Малыш» в форме солдата вермахта конвоируют своих связанных товарищей; гестаповцы у двери в домик Веры, отказывающиеся от обыска при виде таблички с надписью «Внимание — сыпной тиф!». Слов нет, каждая из этих случайностей могла произойти в действительности, но в «Диверсантах» они сознательно сводятся вместе, выстраиваются одна к одной, как дань отчетливо сформулированному эстетическому принципу. Исторические факты оказываются лишь самым общим фоном действия. Быть может, история взрыва аэродрома и подлинна — что из того? — зрителю куда важнее те элементы героической легенды, которые он вспоминает по множеству виденных прежде картин, а здесь наконец видит их сведенными в целостную картину истории. Истории, которая уже давно существует в воображении зрителя.

На прошлогоднем фестивале в Пуле «Диверсанты» заслуженно получили премию зрителей. Критика не обратила на фильм внимания, критику интересовали Джорджевич, Макавеев, Павлович, та линия углубленного психологического анализа, которая пришла на смену традиционной пиротехнической драматургии партизанского фильма. «Фильм-действие» показался критике излишне старомодным. Между тем «Диверсанты» тоже свидетельствуют о переменах в югославском кино: о том, что партизанский фильм осознал наконец свои возможности и границы, свою воспитательную и эстетическую задачу — не мудрствуя лукаво, выстраивать — в который раз — героическую историю своей страны. «Диверсанты» с этой задачей справились. И это главное.

М. ЧЕРНЕНКО

Отовсюду

Алжир

Новый, второй после «Ветра с Ореса», алжирский художественный фильм «Ночь боится солнца» снова обращается к героическому времени борьбы за независимость. Молодой режиссер Мустафа Бади не намерен рассматривать свое детище как некий анализ прошлого, отягощенный сложными рассуждениями о причинах и следствиях, или как подведение итогов с целью выяснить исторические перспективы; он настаивает на том, что его картина есть непосредственная реляция о лично пережитых, прочувствованных событиях, есть «спектакль, фреска», в которую вошло все то, что грузом лежало на сердце и что необходимо было сразу, полностью, целиком отлить в систему экранных образов.

Тем не менее эта бесхитростная фреска приобрела изысканную форму сюиты и состоит из четырех частей — «глав»: «в первой — «Земля жаждала» — трактуется о том, что несправедливость колониальной ночи неминуемо должна была привести к революции; во второй — «Пути ига» — показаны страдания различных слоев борющегося народа; третья и четвертая — «История Салехи и Фатмы» — рассказывают о двух судьбах, избранных из множества им подобных».

Италия

После долгой забастовки возобновились занятия в римском Киноцентре. Слушатели этого известного киноинститута протестовали против недостаточной финансовой помощи, оказываемой делу кинообучения государственными органами, требовали улучшения учебного процесса и т. д. Требования слушателей полностью поддержали левая печать и многие видные кинематографисты, в том числе Антониони, Висконти, Блазетти, Пазолини, Дзаваттини, Петри, Понтекорво, Лидзани и многие другие. В результате широкой кампании общественности правительство прислушалось к этим требованиям: с поста правительственного комиссара Киноцентра наконец снят чиновник Никола Де Пирро, скомпрометированный своими связями с фашистскими органами, ведавшими культурой при Муссолини. На этот важный пост, который некогда занимали такие люди, как Умберто Барбаро и Луиджи Кьярини — киноведы и педагоги, неизмеримо много сделавшие для послевоенного кино Италии, — ныне назначен Роберто Росселлини. Назначение столь авторитетного деятеля, как этот крупнейший режиссер, воспринято всеми с большим удовлетворением. Но это еще не разрешает всех проблем, выдвинутых слушателями. Газеты подчеркивают, что Киноцентр ожидает от правительства необходимых ассигнований и помощи. Заместителями Росселлини назначены христианский демократ Луиджи Флорис Амманнати и социалист Фернальдо Ди Джаматтео — известный критик, один из преподавателей Киноцентра.

Группа слушателей не возвратилась в Киноцентр и при поддержке многих кинематографистов и населения (путем пожертвований и подписки собраны некоторые суммы) создала свой учебно-производственный «центр» — «Фильм Студио». «Мятежники» заявили в печати, что продолжат свою борьбу «во имя культуры и прогресса итальянского кино».

●

В возрасте 83 лет умер один из первых и самых видных итальянских операторов — Карло Монтуори. Монтуори снял более ста фильмов, работал со многими видными режиссерами и актерами итальянского кино. В историю киноискусства вошли фильмы, снятые Монтуори в содружестве с Витторио Де Сикой, — «Похитители велосипедов», «Золото Неаполя», «Крыша».

●

Во Флоренции в девятый раз состоялся «Фестиваль народов» — международный показ документальных фильмов социального содержания. Первая премия присуждена одному из трех показанных на фестивале фильмов, посвященных войне во Вьетнаме, — ленте американского режиссера Дэвида Лоуба «Портрет одного похода за мир». Тема обличения американской агрессии во Вьетнаме и борьбы против «грязной войны» поставлена с не меньшей, если не с большей силой и в двух других американских лентах — «Сыновья и дочери» Столла и «Личный доклад» Феликса Грина.

Одна из премий вручена итальянскому режиссеру Луиджи Ди Джанни за фильм «Культ камней».

●

Сицилийская мафия еще со времен фильма Джерми «Под небом Сицилии» остается одной из самых выигрышных и — увы! — нестареющих тем в итальянском кино. Успех у зрителей фильма Элио Петри «Каждому свое» по повести писателя Леонардо Шаши вновь привлек внимание продюсеров. Благодаря этому режиссеру Дамиано Дамиани (постановщику показанного на последнем Московском кинофестивале фильма «Кто знает?») удалось найти финансовые средства на экранизацию другого произведения Шаши, разоблачающего преступления сицилийской мафии,— повести «День совы». В главных ролях — Клаудиа Кардинале, Серж Реджани, Франко Неро. Съемки ведутся в Партинико — селении на Сицилии — в тех местах, где происходит действие повести Шаши. Автор, не возражая против экранизации повести, однако отклонил предложенное ему режиссером сотрудничество в написании сценария.

●

Режиссер Джулиано Монтальдо, привлекший к себе в свое время внимание критики фильмами «Стрельба по блюдечкам» (о духовном кризисе последнего поколения фашистов в Италии) и «Цепкая хватка» (о юноше, пробивающемся в высшие слои современного капиталистического общества), приступил к работе над фильмом о Сакко и Ванцетти — двух итальянских эмигрантах, безвинно погибших в 20-е годы на электрическом стуле в Соединенных Штатах. Фильм «Сакко и Ванцетти» ранее собирались поставить один за другим несколько итальянских режиссеров — это тема, давно ожидающая своего воплощения на экране.

●

Новая попытка экранизации известной во всем мире пьесы Эдуардо Де Филиппо «Ох, уж эти призраки!», осуществленная режиссером Ренато Кастеллани, по свидетельству критики, окончилась полной неудачей. Первая экранизация этой комедии, выполненная когда-то самим Де Филиппо и с его участием в главной роли, была по сравнению с нынешней шедевром, несмотря на то, что разрекламированный фильм Кастеллани поставлен с большим размахом, в цвете, в нем снимались такие «звезды», как София Лорен, Витторио Гассман, Марчелло Мастроянни, Маргарет Ли. В своей рецензии на фильм газета «Унита» называет его «недостойным паясничаньем» и свидетельством того, что итальянское кино способно ныне опошлить «любой текст, любую идею, любую возможность общения со зрителем». В фильме нет комедийности, пишет газета, а лишь двусмысленные остроты, вместо драматичности — идиотские трюки и оглушающий шум. «Исполнители главных ролей София Лорен и Витторио Гассман в первый раз вместе. Надеемся, что и в последний. И надеемся, что, в частности, у Гассмана хватит духа самокритики, чтобы понять, что он никогда еще в своей жизни не играл так плохо».

●

«Это кино» — название нового прогрессивного киножурнала, который начал выходить в Риме. Ответственный редактор — критик Мино Арджентьери, в составе редколлегии — Либеро Бидзари, Каллисто Козулич, Джакомо Гамбетти, Лино Миччике. «Наша задача,— говорится в помещенной в первом номере редакционной статье,— искать и предлагать в каждом конкретном случае решения, которые способствовали бы примирению прав культуры и искусства с требованиями здоровой и прочной экономики кинематографии». Журнал намерен добиваться, чтобы специфические проблемы кино стали достоянием широкой общественности.

●

Режиссер Дино Ризи, известный нашим зрителям по фильмам «Трудная жизнь» (в советском прокате «Журналист из Рима») и «Операция «Святой Януарий», поставил новую цветную кинокомедию «Пророк». Сюжет ее довольно оригинален: это судьба некоего современного отшельника, который, спасаясь от хаоса буржуазной цивилизации, ушел в горы и прожил там пять лет. Этот человек, которого зовут Пьетро, называет себя пророком. Но его отшельнической жизни в один прекрасный день приходит конец. О нем узнает корреспондент телевидения, желающий сделать «пророка» гвоздем новой телепередачи, и при помощи карабинеров принуждает его поселиться в городе. Там за «пророком» начинают охотиться бездельники, пытающиеся нажиться на сенсации. Пьетро попадает в общест-

во молодых битников и девиц сомнительного поведения.

После других трагикомических перипетий бывший «пророк» женится на девушке, которой удается возвратить его в лоно современной цивилизации — настолько, что Пьетро открывает ресторанчик, и единственным воспоминанием о подвижничестве остается фирменное блюдо в меню его ресторана — картофель «а ля пророк». Роль «пророка» Пьетро играет Витторио Гассман.

Ливан

Кинематографисты Баальбека намерены в 1968 году выпустить два новых фильма. Бюллетень Межарабского киноцентра указывает, что первый из них —«Где моя любовь?»— ставится по «оригинальному сценарию». Но это утверждение, вероятно, чересчур оптимистично, ибо режиссер Альбер Нагиб собирается развернуть на экране очередной вариант излюбленной коллизии арабских фильмов: «он» (желательно — певец, ради включения нескольких музыкальных вещиц), легкомысленный и беззаботный образчик богемы, естественно, знакомится с «нею» (на сей раз — стюардесса авиалиний, видимо, ради эффектной униформы и модной нынче фуражки), девушкой преданной и во всех отношениях положительной. Легкомысленный певец уклоняется от обязанности строить крепкую, здоровую семью, но неожиданно попадает в катастрофу, слепнет и только тогда отчетливо осознает всю глубину своих чувств. История эта закончится, разумеется, счастливо.

Второе произведение с красноречивым заглавием «Греховный путь» (режиссер Фарук Аграма) столь же недоверчиво к «сильной половине» человечества. Некто избирает упомянутый в заглавии греховный путь и покидает уже построенную, крепкую семью. На вышеупомянутом пути он добивается «успеха» — приобретает состояние и массу наложниц, но неожиданно начинает тосковать по здоровому и простому семейному быту.

ОАР

Печать сообщает о предполагаемом совместном производстве нескольких новых картин. Некоторые из них посвящены «речной» тематике. Не успела пресса еще в подробностях обсудить проект новой картины Юсефа Шахина «Люди на Ниле», которую создатель «Борьбы в долине», «Джамили» и «Саладина» ставит в сотрудничестве с советскими кинематографистами, как появилось сообщение о новом совместном фильме под названием «Царь-река», снимать его будет в Сирии режиссер Салах Абу Сейф, являющийся одновременно директором Генерального общества по производству арабских фильмов. Этот известный мастер, получивший в египетских журналах почетный титул «главы веристской школы арабского кино», отложил на время экранизацию пьесы Лутфи эль Холи «Процесс» и романа Тевфика аль Хакима «Возвращение души» и вместе с сирийцем Абдель Салимом эль Огели начал разработку сценария об укрощении реки Евфрат, часто меняющей русло и уносящей десятки человеческих жертв.

Съемки картины начнутся летом в Дар эль Зор и Рокка, наиболее плодородных районах Сирии, но в то же время и наиболее страдающих от разливов Евфрата.

Сенегал

Глава кинослужбы Сенегала П. Виейра заявил представителям печати, что задача, к достижению которой сейчас следует стремиться,— это создание оригинального африканского киноискусства. «Для развития африканского кино,— сказал он,— существуют огромные перспективы. Это развитие, быть может, будет медленным, но создание межрегиональных африканских производственных комплексов и растущая поддержка государственных властей являются важным залогом успеха». Первым шагом к созданию африканской кинематографии явились «Африканские новости»— постоянно выходящий киножурнал, который вместе создают молодые режиссеры-африканцы из нескольких стран. В самом Сенегале работает молодой режиссер выпускник ВГИКа Сембен Усман, уже известный и за границей. Сейчас он начал съемки своего нового игрового фильма «Денежный перевод». Его тема — контраст между старыми традициями, обычаями, привычками и требованиями современной жизни. Герой фильма — мусульманин средних лет, который получает от родственника, работающего в Париже, денежный перевод на большую сумму. Чтобы получить деньги, ему необходимо преодо-

леть множество бюрократических препон, однако осуществить это он не в силах. Вокруг него тем временем создался ореол богача, и бедняга вынужден все глубже залезать в долги, чтобы поддержать это ни на чем не основанное представление о его богатстве...

Тунис

Вступил в строй комплекс кинематографических сооружений, воздвигнутых на средства правительства в Гаммарте; на торжественном его открытии присутствовал президент республики Хабиб Бургиба. Масштабы деятельности этого центра пока довольно скромны — он будет обслуживать тунисскую кинохронику, в это обслуживание входят и такие операции, как проявление, монтаж, ради чего приходилось раньше прибегать к помощи зарубежных студий. Здесь же, в Гаммарте, сооружено и фильмохранилище, куда свезено уже 10 000 роликов из депозита тунисских прокатных фирм.

Франция

Тридцатилетний Доминик Делуш ставит картину о вещах неотвратимых и грустных — об осени одной эпохи, об осени одной женщины и просто об осеннем дне в начале нашего века. В этом первом своем полнометражном фильме — «Двадцать четыре часа из жизни женщины» (по новелле Стефана Цвейга) — он, бывший ассистент Феллини, автор не менее дюжины премированных короткометражек, впервые обращается к полученным у мэтра урокам. «Барочность», которая представляется Делушу уже вплетенной в ткань новеллы Цвейга, входит в картину не феллиниевским буйством форм, а своей «осенней» струной — отцветающей, чуть болезненной пышностью. И камера часто кружит вокруг обломков стен, искусственных развалин и пухлых фигурок псевдогреческих декоративных скульптур.

Другая доминанта картины — музыка, она даже получает право на самостоятельный полноправный «выход» в сцене публичного концерта в парке, когда солист играет фортепьянные вариации Брамса на тему Паганини. Эпизод, как камертон, настраивает фильм, и Делуш воспринимает драму в категориях музыкальных: «Для меня это диссонирующий неслаженный дуэт двух встретившихся существ, и чтобы вложить их чувства в двадцать четыре часа, мне необходима определенная гамма».

Анахронизм романтической истории о вспышке чувств у стареющей женщины, барокко, музыка XIX века — все это черты творческой программы Делуша, ибо «модерн выходит из моды быстрее всего. Лишившись своего фона, мода проходит, анахроничное же — вечно».

●

Лауреатом премии Деллюка за 1967 год стала картина Мишеля Девиля «Бенжамен», значительно опередившая при голосовании других кандидатов — фильм Робера Энрико «Тетушка Зита» и экранизацию романа недавно умершего Бориса Виана «Пена дней». Таким образом, обойдя современную психологическую драму (Энрико) и фильм, обратившийся к наследству одной из самых колоритных фигур кафе экзистенциалистов (Виан), жюри своим решением как бы дало право гражданства устремлениям тех кинематографистов, которые обращаются как к источнику вдохновения к романтикам и к хрупкой, изящной красоте мастеров конца восемнадцатого века. «Бенжамен» — история превращения юноши в мужчину, разворачивающаяся в XVIII веке, которую Ги Брокур из журнала «Синема 68» называет «живописанием психологии влюбленности»,— вызывает у автора статьи круг ассоциаций именно из этого периода времени. «Психология влюбленности» сейчас же соединяется с именем Мариво, и, обращаясь к прежним работам Девиля, Брокур видит в них далекие отзвуки пьес Мариво. Режиссер не стремился к точному воспроизведению нравов и костюмов XVIII века («Костюмы лишены избытка кружев, и женщины не носят белых париков», «натурные сцены более светлы и солнечны, чем на картинах Ватто»), и все же его фильм «проникнут глубинными страстями живописи Ватто».

●

Жанна Моро готовится к съемкам в главных ролях в двух фильмах. Первый — «Жюльена и ее любовь» — ставит один из старейших французских режиссеров Жан Ренуар. Второй фильм «Жорж Занд» посвящен жизни знаменитой писательницы. В нем вместе с Моро будет сниматься Жан-Клод Бриали. Режиссер фильма — Жан Орель.

●

Художник-сюрреалист Сальватор Дали заявил, что он работает над фильмом, который будет называться «Божественный». Дали, известный своей экстравагантностью и склонностью к рекламным трюкам, желая заинтриговать журналистов, отказался уточнить, будет он режиссером этого фильма или же только создаст декорации и костюмы. «Это будет полностью кибернетическое зрелище»,— единственное, что сказал он представителям печати.

До сих пор Дали не баловал кинематограф своим вниманием, однако сорок лет назад он был соавтором Бунюэля, участвуя в создании вошедшей в историю мирового кино авангардистской ленты «Андалузский пес».

●

Кинокритики Нью-Йорка объявили фильм Алена Рене «Война окончена» «лучшим фильмом не на английском языке», вышедшим на экраны Соединенных Штатов в прошлом году.

●

Жан-Люк Годар продолжает ставить один фильм за другим. Не успела появиться на экранах Парижа его картина «Уик-энд», как он вновь за работой. Его новый фильм будет называться «Радость познания» и вдохновлен «Эмилем» Жан-Жака Руссо. Главную роль будущего преподавателя, восстающего против методов своих воспитателей, будет играть Жан-Пьер Лео.

Югославия

Общественное мнение Югославии до крайности возбуждено телевизионным фильмом режиссера Воидрага Берчича «Девальвация одной улыбки». Волнение вызвано не темой и даже не проблемой картины, хотя они по-своему необычны: героем снятого в стиле «синема-верите» репортажа является Ариф Гералич, один из самых популярных людей в Югославии, — популярный не потому, что в числе первых вступил в ряды партизан в 1941 году, но потому, что портрет улыбающегося Гералича красуется на банкноте в 1000 динаров, самом распространенном денежном знаке. Но камера снимает не бодрого и жизнерадостного активиста, повествующего о своих подвигах, а больного, издерганного человека, которого предприятие в Зенице, где он работал, вынуждено было перевести на пенсию из-за хронического алкоголизма.

Трагизм судьбы Гералича, конечно, нашел свой отзвук у зрителей, но брожение умов и даже угрозу судебного процесса против создателей картины породило не это, а сцена, когда «человек с банкноты», рассказывая о погибшем брате, закрыл лицо руками и, заплакав, взмолился: «Не надо больше, прошу вас, не надо...» Изображение на экране не исчезло, объектив камеры не ушел в сторону, продолжая настойчиво снимать скрючившегося, рыдающего человека.

Редакция журнала «Филмски свет» провела опрос среди кинематографистов, критиков, общественных деятелей, пытаясь выяснить их мнение о правомерности появления подобной сцены в картине. Большинство ответов выдержано в тоне чрезвычайно резкого осуждения съемочной группы.

Мухарем Первич, редактор журнала «Дело»: «Если Гералич с трудом выносит миф, который из него и вокруг него возник, эта насильственная демистификация оставляет его еще более беспомощным».

Никола Станкович, председатель секции сценаристов и режиссеров Союза кинематографистов Сербии: «Личная моральная ответственность режиссера Берчича тем более велика, что перед ним был психически неустойчивый человек, и, продолжая съемку вопреки настойчивым просьбам прекратить ее, кинематографист лишал Гералича достоинства в его собственных глазах, в глазах его семьи, в глазах тысяч и тысяч телезрителей».

Олива Матич, научный сотрудник Института криминалистических исследований: «Если намерением этой киногруппы было осуждение общества или ближайшего окружения Гералича, тогда кинематографисты неправы, ибо общество дало свой шанс этому человеку».

В защиту своих коллег выступил известный режиссер Душан Макавеев: «... мне кажется, что эта кампания есть часть той непрекращающейся кампании, которая ведется против фильмов, несущих в себе хотя бы частицу настоящей жизни. Людям неприятно сталкиваться с некоторыми неприятными фактами, поэтому гораздо охотнее они нападают на кино и телевидение, вместо того чтобы размышлять об условиях, в которых еще живут многие».

●

Прокатное предприятие «Зета-фильм» из Будвы предполагает обратиться

к производственной деятельности и выпускать полнометражные и короткометражные картины. Фильмы «Зеты» будут финансироваться из фондов, возникших как доходы от проката импортируемых в страну картин. Проблему творческих кадров, способных реализовать эти планы, руководство фирмы решает привлечением к сотрудничеству киноклуба «Белград», давшего югославскому кино ряд талантливых режиссеров.

Первенец «Зета-фильма» (его будет ставить воспитанник клуба Кокан Раконьяц) носит название «До истины» и основан на ситуации крайне парадоксальной — на столкновении через 25 лет после войны двух людей, которые принадлежали к враждующим лагерям и стреляли друг в друга, на столкновении бывшего партизана и бывшего четника из отрядов Драже Михайловича. Партизану тогда было поручено расстрелять четника, но благодаря стечению обстоятельств казнимый пережил свою казнь и при повторной встрече не узнает исполнителя приговора.

Картина строится на напряженном ожидании окончательного сведения счетов между бывшими противниками, и когда конфликт действительно вспыхивает со всей силой, оказывается, что в основе его лежат не прежние претензии и не месть, но интересы сегодняшнего, современного мира, различие принципов отношения к жизни.

На роли антагонистов приглашены Бранко Плеша и Люба Тадич, в советско-югославском фильме Леонида Лукова «Олеко Дундич» игравшие единомышленников и друзей по оружию.

●

Весна 1968 года ознаменовалась возвращением на съемочную площадку несколько лет молчавшего ветерана Радоша Новаковича, создателя значительной для югославского кинематографа картины «Поэма». Его новая работа, которая на страницах журнала «Филмски свет» чаще всего именуется «Каторга», должна стать органическим фрагментом того узкого пока, но все расширяющегося круга югославской кинопродукции, где в качестве литературных первоисточников использованы крупные произведения югославских писателей прошлого и современности.

Отправной базой для сценария «Каторги» послужили трагические по своей эмоциональной фактуре, объемные по степени концентрации в них жизненного материала романы Оскара Давичо «Бегство» и «Тайна», фрески о довоенной монархической Югославии. Из эпического в своем сюжетном развитии, глубоко современного в образной структуре повествования Давичо для фильма избран наиболее драматический узел — судьба группы политических заключенных, которые приговорены к смертной казни и для которых бегство становится единственным выходом. Динамизм и напряженность фабулы призваны облегчить восприятие более важного для режиссера философского «слоя» произведения — гнетущих сцен в королевской тюрьме. Вопреки лаконичности и драматургической однозначности декорации, в которой будет сосредоточен максимум сюжетного действия и которая, казалось бы, прямо диктует применение черно-белой техники, Новакович намерен снять цветной фильм, обосновывая свое решение тем, что цвет в «Каторге» призван исполнять первостепенную эмоциональную функцию, особенно усиливающуюся в сценах мечтаний и воспоминаний героев.

●

Из трех мастеров — Душана Макавеева, Александра Петровича и Пуриши Джорджевича, имена которых в любой критической или обзорной статье, посвященной новому югославскому кино, стали синонимом успеха национального киноискусства,—только последний в настоящее время занимает место за видоискателем камеры. Пуриша Джорджевич снимает фильм «Полдень». Корреспонденту «Филмского света» Пуриша Джорджевич так рассказал о содержании новой картины: «В центре фильма — рассказ о нежной любви между югославской девушкой и русским. Параллельно с любовной историей мы покажем беспредельную любовь масс к только что освобожденной стране. Отсюда и необходимость массовых сцен, огромного числа статистов».

Япония

Полным провалом закончился 14-й кинофестиваль стран Азии, который был наконец, после неоднократных отсрочек, проведен в Токио. Помимо низкого художественного

уровня показанных фильмов, ограниченного числа стран — участниц фестиваля сама атмосфера на нем была унылой. Полностью отсутствовали известные киномастера. Корреспондент газеты «Йомиури» пишет: «Где лучшие японские фильмы?! Их, по-видимому, хранят для более значительных кинофестивалей в Канне, Венеции, Москве и в Нью-Йорке. Кинофестиваль стран Азии не заслуживает такого беспокойства». Японские кинематографисты получили на фестивале несколько наград: премию за лучший сценарий получил сценарист и режиссер Дзэндзо Мацуяма за фильм «Поэмы реки Тикума», а оператор Акира Уэхара за съемки цветного научно-фантастического фильма «Гамера против Гаоса» был награжден премией за лучшую операторскую работу в цветном фильме. Судя по реакции прессы, значение этого фестиваля падает из года в год.

●

Популярная книга Савако Ариёси «Жена Ханаока Сэйсю» одновременно ставится на театральной сцене, экранизируется на телевидении и в кино. Действие этой драматической истории происходит в начале XIX века. Врач Ханаока Сэйсю сделал впервые в мире операцию по поводу рака при полной анестезии. Ради успеха его исследования готовы принести себя в жертву его мать и жена. Во время испытания нового лекарства умирает жена Сэйсю. В театре «Гэйдзюцудза» роль матери играет знаменитая актриса театра и кино Исудзу Ямада (советские зрители видели ее в фильмах «Женщина идет по земле», «Если любишь»), жену — Ёко Цукаса. В телевизионной постановке исполнитель роли врача Сэйсю — Эйдзи Окада. В кинематографическом варианте, поставленном режиссером Ясудзе Масумура по сценарию Канэто Синдо, играют знакомые нам актрисы — Хидэко Такаминэ и Аяко Вакао.

●

«Центр искусства СОГЭЦУ» является организатором первого фестиваля экспериментальных фильмов. Организационный комитет фестиваля, во главе которого стоит режиссер Хироси Тесигахара, просмотрел 56 работ молодых режиссеров Японии, из которых 16 отмечены премиями и дипломами. Эти 16 фильмов молодых японских режиссеров и ленты режиссерской молодежи Франции, Польши, США, Чехословакии, Югославии будут показаны на предстоящем фестивале.

●

Мы уже сообщали о фильме совместного японо-американского производства «Тигр, тигр, тигр», к работе над которым должен был приступить Акира Куросава. Как сообщают газеты, американский сценарист Ларри Форрестер закончил наконец работу над сценарием. Однако поступили сообщения, что начало съемок откладывается. Как сообщил продюсер фильма Элмо Уильямс, фирма «20-й век — Фокс», которая участвует в этой постановке, делает ставку на шедевр, и потому придется еще немного повременить с началом съемок, ибо некоторые исполнители ключевых ролей еще не найдены. Заметим, что Акира Куросава с начала 1965 года еще не работал ни над одним фильмом.

●

Президент компании «Дайэй» Масаити Нагата выступил в прессе с анализом положения в японской кинопромышленности. Нагата считает, что единственным средством для спасения кинематографии Японии является экспорт фильмов. В свое время два фильма «Дайэй» пробудили во всем мире интерес к японскому киноискусству — это «Расёмон» Куросавы и «Врата ада» Кинугасы. Делать ставку на подобные фильмы — вот в чем насущная потребность фирмы. По словам Нагаты, хороший фильм должен отвечать трем требованиям: высокий художественный уровень, техническое совершенство и коммерческая ценность. Что касается первых двух условий, то, как уверяет Нагата, они не представляют сложности. «Тот факт, что японский фильм великолепен по своим художественным качествам и исключителен в своих технических деталях, вряд ли делает его выгодным и доходным товаром. Не имеет значения высокая оценка в глазах специалистов и кинокритиков. Как предмет коммерции, фильм провалится, если в нем будет мало элементов, которые притягивают зрительскую массу». В 1968 году «Дайэй» собирается выпустить 48 картин. Главная ставка делается на два фильма — «Расставание» и «Сгоревшая карта». Второй фильм ставит режиссер Хироси Тесигахара по роману Кобо Абэ.

искусство
КИНО

Сценарий

Василий Шукшин

Я пришел дать вам волю

Мститесь, братья!

Шумит в Черкасске казачий круг: выбирается станица в Москву с жильцом Герасимом Евдокимовым.

Неожиданно в круг вошел Степан Тимофеевич Разин. Это был гость нежданный.

— Куды станицу выбираете? — спросил.

— Отпускаем с жильцом Герасимом к великому государю,— отвечал Корней.

— От кого он приехал?

— От государя...

— Позвать Герасима! — велел Степан.

Герасима приволокли голутвенные... Жилец крепко перетрусил.

— От кого ты приехал, сучий сын? От государя али от бояр?

— Приехал я от великого государя Алексея Михайловича с его государевою милостивой грамотой,— отвечал Герасим торопливо и сунулся за пазуху, достал грамоту.— Великий государь, царь и великий князь Алексей Михайлович, всея Великия и Малыя и...

— Врешь! — загремел Степан. — Не от царя ты приехал, а лазутчиком к нам!

— Дак вот жа грамота-то... За печатями...

— От бояр ты приехал, пес! — Степан подступил к жильцу, выхватил у него грамоту, разодрал, бросил под ноги себе, втоптал в грязь.

Круг удивленно загудел: такого в Черкасске еще не видывали.

Жилец вдруг почувствовал прилив посольской храбрости:

— Как ты смел, разбойник!..

Степан развернулся и ахнул посла по морде; тот отлетел в ноги к разинцам, которые вышли теперь вперед, оттеснив домовитых. Голутвенные взяли жильца в пиночья.

— В воду его! — крикнул Степан.

Корней бросился было защищать Герасима, но его отбросили прочь. Посла поволокли к Дону.

— Степан, что ты делаешь?! — закричал Корней.— Останови!..

— И ты того захотел?!

— Я велю тебе! — попытался подействовать Корней угрозой. — Кто тут войсковой атаман? Ты али я?! Останови их!

— Владей своим войском, коли ты атаман, а я буду своим.

— Степан!.. Сынок... головы всем поснесут, что ты делаешь! Останови!

Степан двинулся прочь с круга.

— Степка, ведь это — война! Ты понимаешь, дурак?

— Война, крестный. Война.

Степан с братом Фролом в окружении есаулов и сотников вышел к тому месту Дона, где причаливала его флотилия во главе с Иваном Черноярцем.

Подгреб к берегу головной струг... Иван выпрыгнул и пошел навстречу атаману.

— Как пришли? — спросил Степан.

— Бог миловал — все в добром здравии. Всех, с нагаями,— три тыщи и семьсот.

— Добре. Из стружков не выгружайся... Выволоки, какие текут, просмолите.

— Корнея видал?

— Видал. Скажи казакам: круг будет. Наш круг.

Собрался круг голутвенных. Ни Корнея Яковлева, ни старшины, ни домовитых здесь нет.

Степан торопился. Понимал: сила, какую он собрал, должна расходоваться, застой и промедление губительны для дела и его атаманства.

Часть первая опубликована в № 5 нашего журнала.

В круг вышел Иван Черноярец. Сказал, как научил Степан:

— Казаки! Пришла пора иттить нам. Куды иттить? Моя дума: под Азов.

Круг промолчал.

Вышел Федор Сукнин.

— Моя дума: на калмык.

Предлагались все пути.

— На калмык, браты! — еще раз призвал Федор.

И опять круг ответил молчанием.

Федор удалился.

— Батька, кака твоя дума? — крикнули из толпы. — Скажи!

— Скажи, батька!

Степан поднялся на бугре.

— Дума моя: иттить нам повидаться с бояры! На Русь!

— Любо!!! — ухнул круг.

— Постоять ба нам всем, и изменников на Руси вывесть, и черным людям дать волю!

— Любо, батька! — ревела громада.

— Как иттить?

Тут начался разнобой.

— Волгой! — кричали донцы. — Дорога знамая!

— Доном! Прямиком, мимо Танбова! — звали пришлые россияне.

Шум поднялся невообразимый.

— Мимо Танбова — мы там весь хлеб по селам пожрем! Чем Дон питаться будет? Откуда привезут?! У нас тут детишки остаются!

— Зато — наша родная дорога!

— Нам Волга такая жа родная!

— Кто к нам на Волге пристанет? Мордва косопузая?

— Хоша и мордва!

— А чего с ей делать?

— А с тобой чего делать? Ты сам гол как сокол пришел. Тебя приняли? А ты теперь рожу от мордвы воротишь! На Волгу, браты! Там — раздолье.

— Пойдем пока до Паншина. Там ишшо разок сгадаем, — сказал Степан. — Туды Васька Ус посулился приттить. Вместях сгадаем.

В круг протиснулись делегаты от города Черкасска во главе с попом. Люди пожилые, степенные.

— До тебя, атаман.

— Ну?

— Покарал нас господь-бог, — начал поп, — погорели храмы наши...

— Вижу, — сказал Степан.

— Ты богат теперя... На богомолье в Соловки к Зосиме ходил...

Степан нахмурился.

— Дай на храмы.

— Шиш! — резко сказал Степан. — Кто Москве на казаков наушничает?! Кто перед боярами стелится?! Вы, кабаны жирные! Вы рожи наедаете на царевых подачках! Сгинь с глаз, жеребец!

Поп не ждал такого.

— Охальник!..

Вперед вышел пожилой казак из домовитых:

— Степан... вот я не поп, а тоже прошу: помоги церквы возвесть.

— А на что церквы? Венчать, что ли? Да не все ли равно: пусть станут парой возле ракитова куста, попляшут — вот и повенчались.

— Нехристь! — воскликнул поп.

Степан вперился в попа.

— Сгинь с глаз, сказал! А то сейчас у меня воды хлебнешь.

— Всех разнес, — выговаривала бабка Матрена крестнику. — Ну, Корнея — ляд с им, он обойдется. А жильца-то зачем посадил? Попа-то зачем бесчестил?..

— Всех их с Дона вышибу, — без всякой угрозы, устало пообещал Степан. Он на короткое время остался без людей, дома.

— Страшно, Степан,— сказала Алена.— Что же будет-то?

— Воля.

— Убивать, что ли, за волю эту проклятую?..

— Убивать. Без крови ее, милую, не дают.

В дом ввалилась целая орава: Иван, Федор... И с ними — нежданные — Ларька Тимофеев, Мишка Ярославов и вся станица, которая ходила на Москву.

— Эге! — воскликнул Степан радостно.— Ото — гости!

Вся станица перецеловалась с атаманом.

— Ото гостеньки!..— повторял Степан.— Да как жа? Когда?

— А вот прям с дороги.

— Алена, стол: гулять будем.

Алена с неудовольствием посмотрела на ораву и принялась накрывать на стол.

— Что царь, жив-здоров? Отпустил вас?.. Али как?

— Нас с караулом в Астрахань везли, мы по путе ушли. Зачем нам, думаем, в Астрахань-то?.. Батька на Дону теперь.

— Охрана как жа?

— Коней, оружью у их поотняли, а их пешком пустили...

— Что ж царь? Видали его?

— Нет, с боярами в приказе погутарили...

— Не ждут меня на Москву?

— Нет.

— Добре. А это кто же? — Степан увидел Федьку Шелудяка.

— Федор... По путе с нами увязался. Бывалый человек, на Москве, в приказе, бича пробовал.

— Из каких? — спросил Степан.

— Калмык. Крещеный.

— Каково дерут на Москве?

— Славно дерут! Спомнишь — на душе хорошо. Умеют.

— Алена, как у тебя?

— Садитесь.

Крепко спит пьяный атаман. И не чует, как горюют над ним два родных человека: крестная мать и жена.

Алена сидит, положив на колени руки, глядит-не наглядится на такого близкого ей и далекого, родного и страшного человека.

Матрена готовится творить заговор.

— Господи, господи,— вздохнула Алена.— И люблю его и боюся. Страшный он.

— Будя тебе, глупая! Какой он страшный — казак и казак.

— Про что думает?.. Никогда не знала.

— Нечего и знать нам...— Матрена склонилась над Степаном, зашептала скороговоркой: — Заговариваю я свово ненаглядныова дитятку, Степана, над чашею брачною, над свежею водою, над платом венчальным, над свечою обручальною.— Провела несколько раз влажной ладонью по лбу Степана; тот пошевелился, но не проснулся.— Умываю я свово дитятку во чистое личико, утираю платом венчальным его уста сахарные, очи ясные, чело думное...— Отерла платком лицо.

— Погинет он, чует мое сердце,— с ужасом сказала Алена.

— Цыть! — строго сказала Матрена.

Алена тихонько заплакала.

— Будь ты, мое дитятко, цел, невредим: от силы вражьей, от пищали, от стрел, от борца, от кулачнова бойца, от ратоборца, от полена длиннова, недлиннова, четвертиннова, от бабьих зарок, от хитрой немочи, от железа, от уклада, от меди красной, от неверных людей: нагайских, немецких, мордвы, татар, башкирцев, калмык, бухарцев, турчени-

нов, якутов, черемисов, вотяков, китайских людей.

А будь ты, мое дитятко, моим словом крепким — в нощи и в полунощи, в часу и в получасье, в пути и дороженьке, во сне и наяву — сбережен от смерти напрасной, от горя, от беды.

А придет час твой смертный, и ты вспомяни, мое дитятко, про нашу любовь ласковую, обернись на родину славную, ударь ей челом седмерижды семь, распростись с родными и кровными, припади к сырой земле и засни сном сладким, непробудным.

Заговариваю я раба, Степана Тимофеича, ратнова человека, на войну идущева, этим моим крепким заговором. Чур слову конец, моему делу венец.

Алена упала головой на подушку, завыла в голос:

— Ох, да не отдала б я его, не пустила б...

— Поплачь, поплачь, — посоветовала Матрена.

— Ох, да на кого же ты нас покидаешь-то?.. Да что же тебе не живется дома-то? Да уж так уж горько ли тебе с нами? Да родимый ты мо-ой!..

Степан поднял голову, некоторое время тупо смотрел на жену... Сообразил наконец.

— Ну... Отпевают уж.

Уронил голову, попросил:

— Перестань.

Шли стругами вверх по Дону. И конными — обоими берегами.

Всех обуяла хмельная радость. Безгранична была вера в новый удачливый поход, счастье атамана...

Весна работала на земле. Могучая, веселая сила ее сулила тепло, жизнь.

Федька Шелудяк ехал рядом со Степаном, дремал в седле.

Степан чуть приотстал... И вдруг со всей силой огрел Федькиного коня плетью. Конь прыгнул, Федька каким-то чудом усидел в седле.

Степан засмеялся. Похвалил:

— Молодец!

— Э-э, батька!.. Меня с седла да с бабы только смерть сташшит.

— Ну?

— Ей-богу!

— А хошь вышибу?

— Хочу. Поспать.

— Иди в стружок отоспись.

Сзади атамана тронул подъехавший казак:

— Батька, там беда у нас...

— Что? — встревожился Степан.

— Иван Черноярец казака решил.

— Как?

— Совсем — напрочь, голова отлетела.

Степан резко дернул повод, разворачивая коня... Но увидел, что сам Иван едет к нему в окружении сотников. Вид у Ивана убитый.

Степан подождал, когда они подъедут, сказал коротко:

— Ехай за мной. — Подстегнул коня и поскакал в степь, в сторону от войска. Далеко отъехали... Степан осадил коня.

— Как вышло?

— Пьяные они... полезли друг на дружку, до сабель дошло. Я унять хотел, он — на меня...

— Кто?

— Макар Запка, хоперец.

— Ну?

— Ну, рубнул... Сам не знаю, как вышло. Не хотел.

Степан помолчал.

— А чего такой весь? — вдруг зло спросил он.

— Какой? — не понял Иван.

— Тебе не есаулом сейчас, с такой рожей, а назём выгребать.

— Жаль казака... Не хотел ведь. Чего ж мне веселиться-то?

— Жалко? Ночь придет — пожалей. Один. Или ко мне приди—мне тоже казака жалко. В другое время я б тебя вместе с им положил.

Помолчали.

— Ехай с глаз долой, не показывайся такой никому.

Иван поскакал назад, Степан — в голову своей конницы.

Обеспокоенные событием, его ждали есаулы. Убийство воина-казака своим же казаком — дело редкостное. Боялись за Ивана.

Степан налетел на есаулов:

— Был наказ: на походе в рот не брать?!

— Был.

— Куды смотрите?!..

Молчание.

— Ивана не виню: рубнул верно. Вперед сам рубить буду и вам велю. Всем скажите! Пускай на себя пеняют.

Есаулы вздохнули.

— Макара схоронить по чести. Крест поставить.

На виду Паншина городка стали лагерем. Стояли двое суток.

На третий день к вечеру на горизонте показались конные Васьки Уса.

Степану сказали про конных. Он вышел из шатра, тоже смотрел из-под руки.

— Кто больше у его? — спросил.

— Больше из Вышнева Чира,— стал пояснять казак, ездивший послом к Василию,— голутьба. Запорожцы есть — с войны с им...

— Как он?

— Ничо... Погляжу, говорит.

— Казаков принять славно,— велел Степан. И замолчал. Ждал.

Василий подъехал к группе Степана, остановился... Некоторое время спокойно, чуть насмешливо рассматривал казаков.

— Здорово, казаки-атаманы!

— Здорово,— ответили разинцы.

— Кто ж Стенька-то из вас?

Степан смолчал. Повернулся, пошел в шатер.

Из шатра вышел Стырь и несколько торжественно объявил:

— Атаман просит зайтить!

Василий, несколько огорошенный таким приемом, спешился, пошел в шатер.

С ним вместе пошел еще один человек не казачьего вида.

— Чтой-то неласково ты меня стречаешь,— сказал Василий с усмешкой.— Аль видом я не вышел? Аль обиделся, что сразу в тебе атамана не узнал?

— Хорош, хорош,— успокоил Степан, тоже внимательно приглядываясь к Ваське.— Всем вышел.

Поздоровались за руки.

— Сидай.

Дак мне чего своим-то сказать?

— Сказать, чтоб на постой разбивались.

Василий выглянул из шатра... И вернулся.

— Они у меня умные — сами сметили. Ты чего такой, Степушка?

— Какой?

— Какой-то — все приглядываися ко мне... А слава шумит, что ты простецкий, погулять любишь... Врут? Тебе годов-то сколь?

— Сколь есть, все мои. Это кто? — Степан кивнул на товарища Уса.

— Это мой думный дьяк, Иванов Матвей.

— Пускай он пока там подумает,— Степан кивнул.— За шатром.

— Я не помешаю,— скромно, с каким-то неожиданным внутренним достоинством сказал Матвей.

Был он, в сравнении со своим атаманом, далеко не богатырского вида, среднего роста, костлявый, с морщинистым лицом, на котором сразу обращали на себя внимание глаза — умные, все понимающие, с грустной усмешкой. Степан невольно засмотрелся в эти глаза.

— Свой человек,— сказал Ус.

— Добре. Дай-ка нам с атаманом погутарить,— настоял Степан.

Матвей вышел.

— Слыхал, чего я надумал? — прямо спросил Степан.

— Слыхал,— не сразу ответил Ус. — Слыхал. Могу дорогу показать...

— Это по какой ты бежал-то оттуль? Плохая дорога. Мы другую найдем.

— Лихой атаман! — с притворным восхищением воскликнул Ус.— Уж и побегать не даст. А меня дед учил: не умеешь бегать, не ходи на войну. Бывает, Степа. Что горяч ты — это хорошо, а вот если горяч, да с дуринкой — это уж плохо. Не ходи тада на Москву—там таких с колокольни вниз головой спускают.

Степан улыбнулся.

— Крепко тебя там припужнули.

— Что ты! Шибко уж колокольня-то та высокая. Не видал?

— Видал. Высокая.

— Какую ж ты дорогу себе выбрал? — серьезно спросил Ус.

Казаки Уса и разинцы, в отличие от вождей своих, скоро нашли общий язык. Обнаруживались старые знакомцы, вспоминались былые походы... Задымили костры. Гостей готовились принять славно, как велел атаман.

Разинцы принарядились — пускают пыль в глаза пришлым.

Стырь собрал вокруг себя целую ораву, показывает, как он ходил на Москву к царю (врет):

— Он о так сидит на троне... Где кум мой? Он видал царя — покажет.

Дед Любим напялил на себя какие-то странные, живописные одежды, воссел на три положенных друг на друга седла. Сделал скучающее лицо...

— Ну, где там эти казаки-то вшивые? — спросил.— Давайте их суды, я с ими погутарю.

— Не так! — воскликнул Стырь.— Давай: ты из бани пришел.

— А-а... Добре.— Дед Любим стал отчаянно чесаться.— В баньку, нешто, сходить?..

— Да ты уж пришел! — заорали зрители.

— А-а!.. Ну-к... Эй! Бояры!.. Кварту сиухи мне: после бани выпью.

Поднесли «царю» сиухи. Он выпил.

— Ишшо.

— Будя.

— Ты что, горилки царю пожалел, сукин сын! Ты должен на коленках передо мной ползать. Давай горилки! — Дед изобразил капризное «царское» величие.— Хочу кварту горилки!

Ему подали еще. Дед выпил, смачно крякнул:

— Ах, хороша!.. Ну, где там эти казаки-то вшивые?

В круг важно вошел Стырь, тоже черт знает в чем — в каком-то балахоне.

— Здоров, казак! — поприветствовал «царь». — Ты чего эт в моем царстве шатаисся?

— Прикажи мне тоже дать сиухи,— подсказал Стырь.

— Э-э!..— загудели зрители.— Вы тут упьетесь, пока покажете.

— Такой тикет,— сказал Стырь.— Перво-наперво вина подают.

— Правда, — поддержал дед Любим. — Эй, бояры, где вы там, прихвостни?.. Дать казаку вина заморскыва.

Стырю подали чару вина. Он выпил.

— Ишшо. Я жа с дальней дороги — пристал.

— Дать ему ишшо, — велел «царь».

— Шевелись! — прикрикнул на «бояр» Стырь. — Царь велит!

Подали еще чару. Стырь выпил.

— Как доехал, казаченька? — ласково спросил «царь».

— Добре.

— А чего ты шатаисся по моему царству, я желаю знать?

Стырь громко высморкался из одной ноздри, потом из другой.

— Чего желаете знать?

У атаманов спор.

Нелегко матерому Чертоусу смирить гордое сердце — сразу стать под начало более молодого, своенравного Стеньки. А Степан упрямо гнет свое.

— Ты там всех мужиков побросал. Неоружных! Псу Барятинскому на растерзанье... Вот как ты там хорошо воевал, на той дороге.

— Тьфу!.. Не приведи господи, конечно, — случится где-нибудь тебе в отступ иттить, вот этой самой рукой, — Ус показал огромную ручищу, — подойду и по роже дам. А чего мне было делать? Заодно с мужиками ложиться? Это ты сам — наберешь мордвы-то, да чувашей, да нагайцев своих — с ими и подставляй лоб, кому хошь, хошь Барятинскому, хошь Долгорукому...

— Не лезь тада с советом.

— Иван Болотников не дурней тебя был, а не поперся на Волгу.

— Зато и пропал.

— Пропал, да не за то. Вас вить чего на Волгу-то тянет: один раз вышло там, вот и давай ишшо... А с Волги тоже дорога на побег есть — Ермакова. — Ус поднялся, выглянул из шатра, позвал: — Матвей!.. Заходь до нас. Вот послушай мужика — дошлый.

Вошел Матвей.

— Там казачки-то... это... расходиться начинают, — сказал он и посмотрел на Степана. — Али ничо, пускай?

— Гулять, что ль? Как жа им не погулять?

— Хорошее дело, — согласился Матвей. — Я эт к тому, что размахнутся они сейчас широконько: знакомцев полно встрелось. А у вас тут, можеть, чего другое задумалось.

— У нас тут раскосяк вышел, — сказал Ус. — Не хочет Степан Тимофеич городками да весями иттить, хочет — Волгой.

— Ну, я тебе то и говорил, — спокойно сказал Матвей.

— Да вот и растолкуйте мне, я в ум не возьму: пошто?

Степан с интересом слушал несколько странный разговор.

— Перво: кто такой Степан Тимофеич? — стал рассуждать Матвей, адресуясь к Усу. — Донской казак. Правда, корнями-то он — самый что ни на есть расейский, но он забыл про то...

— Какой я расейский? Ты чего?

— Отец-то расейский. Воронежский.

— Ну.

— Вот. Стало быть, есть ты донской казак, Степан Тимофеич. Как и ты, Василий Родионыч. Живется вам там вольготно, бояре вас не гнут, шкур не снимают, жен, дочерей ваших не берут по ночам с постели — для услады себе. Вот... Спасибо великое вам, что привечаете у себя нашего брата. Да ведь и то — вся Расея на Дон не сбежит. А вы, как есть вы донские казаки, про

свой Дон только и печалитесь. Поприжал вас царь, вы — на дыбошки: не трожь вольного Дона! А то и невдомек: не сдобровать и вашему вольному Дону. Он вот поуправится с мужиками да за вас примется. Уж поднялись, дак подымайте за собой всю Расею. Вы на ногу легкие... Наш мужик пока раскачается, язви его в душу, да пока побежит себе кол выламывать — тут его сорок раз пристукнут. Ему бы за кем-нибудь, он пойдет.

— Ты к чему это? — спросил Степан.

— Доном иттить надо, Степан Тимофеич, через Воронеж, Танбов, Тулу, Серпухов... Там мужика да посадских, чернова люда — густо. Вы под Москву-то пока дойдете, ба-альшое войско подведете. А Волгой пошли с полтыщи с есаулами да с грамотками — пускай подымаются да подваливают с той стороны. А там, глядишь, Новгород, да Ярославль, да Пошехонь с Вологдой из лесу вылезут — оно веселей дело-то будет!

— Ты чего ж, Матвей, на царя наметился? — спросил Степан, усмешливо прищурившись.— Ведь мы этак все царство расейское — вверх тормашками.

— Пошто на царя?

Степан искрен́не засмеялся:

— Напужался?.. Ну, так: вы — гости мои дорогие, я вас послухал, и будя. Пойдем Волгой. Я пристал языком молоть.

— Пеняй на себя, Степан! — воскликнул Ус.

— Будешь со мной? — в упор спросил Степан.

— Куды ж я денусь?.. Ты тут теперь — царь и бог.— Ус встал во весь свой огромный рост, хлопнул себя по бокам руками.— Золотая голова, а дурню досталась. Пошто уперся-то? Вить правду мужик говорит.

— Это твоя первая промашка, Степан Тимофеич,— негромко, задумчиво и грустно сказал Матвей.— Дай бог, чтоб последняя.

Корней Яковлев, грустный, как будто постаревший за эти дни, стукнулся в дверь дома Минаева Фрола. Из дома не откликнулись.

— Я, Фрол! — сказал Корней.

В горнице сидел Михайло Самаренин. На столе вино, закуска.

— Дожили,— вздохнул Корней, присаживаясь к столу.— Налей, Фрол. Он там гуляет, страмец, а тут взаперти, как...

— Долго не нагуляет,— успокоил Фрол, наливая войсковому большую чарку.— Это ему не шахова земля — голову враз открутют.

— Ему-то открутют — дьявол с ей, об ей давно уж топор плачет. У меня об своей душа болит.— Корней выпил, крякнул, пососал ус.— Свою жалко, вот беда.

— Чего слышно? — спросил Михайло.

— Стал у Паншина, Ваську ждет. Ты говоришь — открутют... У его уж сейчас тыщ с пять, да тот приведет... Возьми их! Сами открутют кому хошь. Беда, братцы мои, атаманы, большая беда. Ишшо одна беда могёт быть...— Корней оглянулся на дверь горницы.

— Никого нету,— сказал Фрол.

— Письма перехватили от гетмана да от Серка к Стеньке.

У Фрола и Михайлы вытянулись лица.

— Чего пишут?

— Дорошенко не склонился, а Серик, козел чубатый, спрашивает: где бы, в каком урочище им сойтиться вместе.

— Вот какая моя дума: надо спробовать унять Стеньку. Фрол, поедешь...— заговорил Михайло.

— Ты что!

— Не тронет он тебя,— согласился со своим товарищем Корней.— Полный раздор с нами чинить ему тоже не с руки: он не дурак — оставлять за спиной обиженных. А поедешь ты от всех нас. С письмом Петра Дорошенки. Серково письмо я в печь бросил. Ехать надо сразу — чтоб успеть до Васьки.

— Не мне бы надо...

— Тебе, ты с им в дружках ходил. Сулился ж он не тронуть тебя. Поговори душевно... Хошь ба он, черт бешеный, на калмык повернул. Подтолкнуть бы его, пока он один-то... Ты, Михайло, собирайся в Москву: надо и об своих головах подумать. Все скажешь, как есть: ничего, мол, не могли поделать. Прибери казаков — и с богом. Без огласки чтоб.

Все трое посидели в молчании.

— Он когда на Москву-то задумал, где? — спросил Корней Фрола.

— А черт его знает? Его рази поймешь? Везде поносил ее... Царя, говорит, за бороду отдеру разок...

— Разок надо бы,— неожиданно сказал Корней.— Не худо бы... С головой вместе. Только — шумом городка не срубить. Славный он казак, Стенька... Жалко мне его...

— Тут самая пора — себя пожалеть,— заметил Самаренин.— А то выходит: он — ногой в стремя, а мы — головой в пень.

В раннюю рань к лагерю разинцев подскакали трое конных; караульный спросил, кто такие.

— Аль не узнал, Кондрат? — откликнулся один с коня.

— Тю!.. Фрол?

— Где батька?

— А вон в шатре.

Фрол тронул коня... Трое вершных стали осторожно пробираться между спящими, направляясь к шатру.

Кондрат постоял, посмотрел вслед им... И вдруг его резнуло какое-то недоброе предчувствие.

— Фрол! — окликнул он.— А ну погодь.

— Чего? — Фрол остановился, подождал Кондрата.

— Ты зачем до батьки?

— Письмо ему. С Украины, от Дорошенки.

— Покажь.

— Да ты что, бог с тобой! Кондрат!..

— Покажь.

Фрол достал письмо, подал Кондрату. Тот взял его и пошел в шатер.

— Скажи: мне надо с им погутарить! — крикнул Фрол.

— Скажу.

Скоро из шатра вышел Степан — босиком, в шароварах, взлохмаченный и припухший со сна и с тяжкого хмеля.

— Здорово, Фрол.

— Здорово, Степан...

— Чего не заходишь?

Смотрели друг на друга внимательно, напряженно.

— Письмо. От Петра Дорошенки...

— Ты заходи!

Фрол, умный, дальновидный Фрол, мучительно колебался.

— Не склоняется Петро...

Степан понимал, что происходит с Фролом.

— Да шут с им, с Петром. Я и не надеялся шибко-то, ты ж знаешь.

Фрол незаметно, как ему казалось, зыркнул глазами по сторонам: лагерь спал.

— Я от Серка жду. От Ивана. Заходи.— Степан пошел в шатер. Нарочито беспечным шагом. Вошел.

Фрол остался на коне.

— Пронька,— сказал он молодому казаку,— иди передом.

Пронька не понял.

— Иди! — сдавленным голосом сказал Фрол.— А я погляжу...

Пронька слез с коня, пошел в шатер. Фрол остался на коне.

Фрол хорошо знал Степана. Случилось, как он ждал — нервы Степана напряглись до предела, он не выдержал: заслышав шаги казака, стремительно вышагнул навстречу ему с перначом. Обнаружив хитрость друга-врага, замер на мгновение...

Фрол разворачивал коня.

— Погоди, Фрол! — вскрикнул Степан, бросая пернач.

Фрол нахлестывал коня плетью... Казак, который оставался на коне, тоже развернулся... Выбежавший на вскрик атамана Кондрат, приложился было к ружью...

— Не надо,— сказал Степан. Подбежал к свободному коню, прыгнул.

И началась гонка.

...Вылетели из пределов лагеря, ударились в степь.

Конь под Степаном оказался молодой; помаленьку расстояние между двумя впереди и третьим сзади стало сокращаться. Видя это, казак Фрола отвалил в сторону — от беды.

— Фрол!.. Я же неоружный!

Фрол оглянулся, подстегнул коня.

— Придержи, Фрол!.. Я погутарю с тобой! — еще крикнул Степан.

Фрол нахлестывал коня.

— В гробину тебя! — выругался Степан.— Не уйдешь.

И тут случилось то, чего никак не ждал Степан: конь его споткнулся. Степан перелетел через голову коня, ударился о землю. Некоторое время лежал, вцепившись руками в молодую зеленую травку. Конь стоял рядом.

Степан с трудом поднялся, поглядел вслед далекому уже Фролу. Подошел к коню, намотал на левую руку повод, развернулся и тяжко с придыхом ударил кулаком в добрую, неповинную морду. Конь захрапел, хотел дать вдыбки, но Степан держал его сильной рукой, и бил другой, и бил — яростно, исступленно... Конь храпел, рвался из узды. Человек бил и бил. Наконец животное, обезумев от боли, кинулось грудью на человека. Степан не успел отскочить. Конь сшиб его, проволок несколько метров на поводу... Степан не отпускал повода. Конь развернулся задом, навесил обеими ногами... Удар одного копыта пришелся по голове вскользь. Степан выпустил повод и остался лежать на земле. Конь отбежал несколько и остановился.

Удар в голову выхлестнул Степана из сознания... Впрочем, не то: пропало сознание происходящего здесь, сейчас, но пришло другое... Ударил в уши оглушительный звон. Степан понял, что он лежит и что ему не встать. И он увидел, как к нему идет старший брат его, Иван. Подошел, склонился... Что-то спросил. Степан не слышал: все еще был сильный звон в голове. «Я не слышу тебя»,— сказал Степан и своего голоса тоже не услышал. Иван что-то говорил ему, улыбался... Наконец звон в голове поубавился.

— Братка,— сказал Степан,— ты как здесь? Тебя же повесили.

— Ну и что?— спросил Иван, улыбаясь.

— Как что? Выходит, я к тебе попал? Зашиб меня конь-то?

— Ну!.. Тебя зашибить не так легко. Давай-ка будем подыматься...

— Не могу, силов нету.

— Эка! — все улыбался Иван.— Чтой-то раскис ты, брат мой любый. Ну-ка, держись мне за шею... Держись крепче.

Степан обнял брата за шею и стал с трудом подниматься. Брат помогал ему.

— Во-от,— говорил он ласково,— вот и подымемся...

— Как жа ты пришел-то ко мне?— все не понимал Степан.— Тебя же повесили.

— Будет тебе: повесили, повесили! — рассердился Иван.— Стой вот! Стоишь?

— Стою!

— Смотри... Стой крепче.

— Ты мне скажи ишшо чего-нибудь.

Иван засмеялся:

— Держись, знай. Не падай...— И ушел.

А Степан остался стоять. Он и вправду стоял.

Конь по-прежнему был на месте. Степан долго привыкал к стоячему положению... Привык, окреп, пошел к коню. Конь весь напрягся...

— Не бойся, дурашка,— ласково заговорил Степан.

Почуяв доброе в голосе человека, конь остался стоять. Степан обнял его, поцеловал в лоб, в шею, в глаза, бесконечно добрые и терпеливые.

— Прости меня... Прости.

Человек плакал. От слабости, что ли.

Потом шли рядом — конь и человек. Голова к голове. Долго шли.

Солнце вставало над степью. Огромное красное солнце.

К Волге вышли, глядя на ночь. (В версте выше Царицына.)

Начали спускать на воду струги и лодки. Удобное место спуска указал бежавший из Царицына посадский человек Степан Дружинкин. Он же советовал атаманам, Разину и Усу:

— Вы теперича так: один кто-нибудь рекой пусть сплывет, другой — конями, берегом... И потихоньку и окружите город-то. Утром они проснутся, голубки, а они окруженные, ххэх...

Дружинкин не мог укрыть радости, охватившей его.

— Воеводой кто теперь сидит?— спросил Степан.

— А Тимофей Тургенев. На своих стрельцов, какие в городе, у его надежа плохая, он сверху других ждет. Да когда они будут-то!

— Много идет?

— С тыщу, говорят. С Иваном Лопатиным. Надо ба, конечно, до их в городок-то войтить. Ах, славно было б, Степан ты наш Тимофеич, надежа ты наша!.. Отометились ба мы тада!..

— Родионыч, поплывешь со стругами,— велел Степан.— Я с конными и с пешими. Шуму никакого не делай. Придешь, станешь, пошли мне сказать.

Утром, проснувшись, царицынцы действительно обнаружили, что они окружены с суши и с воды.

Воевода Тимофей Тургенев и с ним человек десять стрельцов — голова и сотники, да прислуга, да племянник, да несколько человек жильцов смотрели с городской деревянной стены, как располагается вдоль стен лагерь Разина.

— Сколь так на глаз? — спросил воевода у головы.

— Тыщ семь, а то и боле.

Воевода вздохнул:

— Неделю не продержимся...

В городе гудел набат.

Разинцы, в свою очередь, внизу оценивают обстановку.

— Ну? — спросил Степан. — Какие думы, атаманы?

— Брать, — сказал Шелудяк. — Чего на его любоваться-то.

— Брать-то — брать, а как?

— Приступом! Сейчас навяжем лестниц, дождем ночки — и с Исусом Христом!..

— Исус что, мастак города брать? — спросил Ус.

— А как жа! Он наверху — ему все видать.

— Хватить зубоскалить, — оборвал Степан. — Родионыч, Иван, какие думы?

— Подождать пока, — сказал Иван Черноярец. — Надо как-нибудь в сговор с жильцами войтить.

— Умное слово, — поддержал Матвей Иванов. — Стены — стенами, да ведь и их оборонять надобно. А есть ли у их там такая охота? Оборонять-то? А и есть, так...

Подъехал казак, доложил:

— Царицынцы, пятеро, желают Степан Тимофеича видать.

— Давай их.

Подошли пять человек посадских из Царицына.

— Как жа вышли? — спросил Степан.

— А мы до вас ишшо... Вчерась днем, вроде рыбачить уплыли, да и остались... Нас Стенька Дружинкин упредил.

— Ну, рассказывайте.

Стырь с оравой зубоскалов беззлобно переругиваются с царицынскими стрельцами.

— Что, мясники, тоскливо небось торчать там? Хошь загадку загадаю? Отгадаешь — умница.

— Загадай, старый, загадай.

— Сидит утка на плоту,
Хвалился казаку:
Никто нимо меня не пройдет:
Ни царь, ни царица,
Ни красна девица!

Отгадаешь, свою судьбу узнаешь.

— То, дед, не загадка. Во я тебе загадаю:

Идут лесом,
Поют куролесом;
Несут деревянный пирог
С мясом.

Отгадаешь, тоже судьбу узнаешь.

— Стрельца несут хоронить!

Казаки заржали.

Стырь разохотился.

— А вот — отгадай. Отгадаешь, узнаешь мою тайную про тебя думу. Кто это такая:

Поймал я коровку
В темных лесах;
Повел я коровку
Нимо Лобкова,
Нимо Носкова,
Нимо Роткова,
Нимо Ускова,
Нимо Бородкова,
Нимо Грудкова,
Нимо Плечикова;
Привел я коровку
На Ноготково,
Тут я коровку-то
И убил.

— Скажите в городе, — наказывает Степан пятерым царицынцам, — войско, какое сверху ждут, идет, чтоб всех царицынцев в куски изрубить. А я пришел, чтоб отстоять город. Воевода ваш — изменник, он сговорился со стрельцами... Он боится, что вы ко мне шатнетесь, и хочет вас всех истребить, для того и стрельцов ждет.

Пятеро поклонились и ушли.

Родионыч!.. Подь суды.

Ус подошел.

— Останися здесь. Стой, зря не рыпайся. Я поеду Едисан тряхну. За ими старый должок есть... И скота пригоню — можа, долго стоять доведется. Гулять не давай... Караул держи. В городе чтоб не знали, что я отъехал. Караул держи строго.

— Не долго там.

— Скоро. Они — тридцать верст отсудова.

...На другое утро в лагерь к Усу явилась делегация от жителей города.

— Батька-атаман, вели выходить из города воду брать. У нас детишки там... Какой запаслись, вышла, а они просют. Скотина ревет — голодная, пастись надо выгонять...

— А чего ко мне-то пришли? — спросил Ус.

— К кому жа больше?

— Скажите воеводе, чтоб отпер город. А заартачится, возьмите да сами замки сбейте. Мы вам худа не сделаем.

— Не велит, поди. Воевода-то.

— А вы колом его по башке, он сговорчивый станет...

Экспедиция Разина к едисанским татарам была успешной.

Сотни три казаков гнали перед собой вскачь огромное стадо коров, овец, малолеток-лошадей.

Рев и гул разносился далеко окрест. Казаки матерились, орали... Очумелые от бешеной гонки животные шарахались в стороны, кидались на всадников. Свистели бичи.

Степан с Федькой и Иваном ехали несколько в стороне.

К ним подскакали нарочные из Царицына... Что-то сказали Степану. Тот во весь опор понесся вперед, к Царицыну. За ним увязался Федька Шелудяк. Иван Черноярец остался с табуном.

Ликующий, праздничный звон колоколов всех церквей города встретил Разина.

Народ и казаки стояли вдоль улицы, которой он шел. Стояли без шапок; ближние кланялись.

Навстречу ему от приказной избы двинулась депутация города с хлебом-солью. Во главе — отец Авраам.

Степан шел степенно, глядя прямо перед собой; первый царев город на его мятежном пути стал на колени.

Отец Авраам низко поклонился.

— Здорово, отче! — узнал Степан. — Как твой Илюха поживает?

Поп, видно, заготовил, что сказать, сбился:

— Поживает... А я вот собрался послужить православному воинству во славу свободнова Исуса...

Степану поднесли хлеб-соль. На каравае стояли чара с водкой, солонка. Он выпил чару, крякнул, отломил от каравая, обмакнул в солонку, заел.

— Где воевода? — спросил.

— В башне заперся.

— Много с им?

— С двадцать.

— Пошли воеводу брать, — распорядился Степан. — Нечего ему там сидеть, его место в Волге.

Сыпанули к городской стене, к башне, где закрылся воевода.

Появилось откуда-то бревно. С ходу ударили тем бревном в тяжелую дверь... Сверху, из бойниц башни, засверкали огоньки, затрещали ружья и пистоли. Несколько человек упало, остальные отбежали назад.

— Неси ишшо бревно! — приказал Степан. — Делайте крышку.

Приволокли большое бревно, стали сооружать над ним — на стойках — двускатный навес (крышку) из толстых плах. Крышку обили потниками (войлоком) в несколько рядов, потники хорошо смочили водой. Таран был готов.

— Изменники государевы!.. — кричали из башни. — Он вить узнает, государь-то, все узнает!

— Это вы изменники! — кричали осаждающие. — Государь на то вас поставил, чтоб нас мучить? Царь-то за нас

душой изболел, батюшка! Ему самому, сердешному, от вас житья нету!

— Все на колу будете!

Таран подняли, разбежались, ударили в ворота. Кованая дверь погнулась. Еще ударили и еще...

Сверху стреляли, бросали смоляные факелы, но таранящих надежно прикрывал навес.

Дверь раз за разом подавалась больше. И наконец слетела с петель и рухнула внутрь башни. Федька Шелудяк с Фролом Разиным первыми ворвались туда, за ними остальные.

Короткая стрельба, крики, возня... И все кончено.

Воеводу с племянником, приказных, жильцов и верных стрельцов вывели из башни. Подвели к Степану.

— Ты кричал про государя? — спросил Степан.

Тимофей Тургенев гордо приосанился.

— Я с тобой, разбойником, говорить не желаю! А вы изменники! — крикнул он, обращаясь к изменившим стрельцам и горожанам.— Куда смотрите? К вору склонились!.. Он обманывает вас, этот ваш батюшка! Вот ему, в мерзкую его рожу! — Тимофей плюнул на атамана. Плевок угодил на полу кафтана Степана. Воеводу сбили с ног и принялись бить.

Степан подошел к нему, подставил полу с плевком:

— Слизывай языком, собака.

Воевода еще плюнул.

Степан пнул его в лицо. Но бить больше не дал. Постоял, бледный... Наступил сапогом воеводе на лицо — больше не знал, как унять гнев. Стал мозжить голову каблуком... Потом вынул саблю... но раздумал. Сказал негромко, осевшим голосом:

— В воду. Всех.

...— Волга закрыта, —сказал Степан. — Две дороги теперь: вверх и вниз. Думайте.

Сидели в приказной избе. Вся «головка» разинского войска, и еще прибавились Пронька Шумливый, донской казак, да «царицын сын боярский» Ивашка Кузьмин.

— Иттить надо вверх,— сказал Ус. На него посмотрели все — ждали, что он объяснит, почему вверх.

А он молчал.

— Ты чего с двух раз говорить принимаесся? — спросил Степан. — Пошто вверх?

— А пошто вниз? Тебя опять в шахову область тянет?

— Пошел ты с шахом вместе... — обозлился Степан. — Не проспался, дак иди проспись!

— А на кой хрен вниз? — спросил Ус.

— Там Астрахань!.. Ты к чужой жене ходил когда-нибудь?

— Случалось...

— А не случалось так: ты к ей, а сзади — муж с кистенем?

— Так — нет.

— Так будет, если Астрахань за спиной оставим.

— Ты-то вниз, что ли, хочешь?

— Я не говорил ишшо. Я думаю. И вы тоже думайте. А то я один за всех отдувайся!..— Степан опять вдруг чего-то разозлился.— Я б тоже так-то: помахал саблей да гулять. Милое дело! Нет, орелики, думать будете! — Степан крепко постучал согнутым пальцем. — Тут вам не шахова область. Я слухаю.

— Слава те, господи,— с искренней радостью молвил Матвей Иванов,— умные слова слышу.

Все повернулись к нему.

— Ну, Степан Тимофеич, тада уж скажу, раз велишь: только это про твою дурость будет...

Степан сощурился и даже рот приоткрыл.

— Атаманы-казаки,— несколько торжественно начал Матвей,— поднялись мы на святое дело — ослобождать Русь. Славушка про тебя, Степан, бежит добрая. Заступник ты народу. Зачем же ты злости своей укорот не делаешь? Чем виноватый парнишка давеча, что ты его тоже в воду посадил? А воеводу бил... На тебя ж глядеть страшно было, а тебя любить надо.

— Он харкнул на меня!

— И хорошо, и ладно. А ты этот харчок-то возьми да покажи всем — вот, мол, они, воеводушки-то: уж так уж привыкли плевать на нас, что и перед смертью утерпеть не может — надо харкнуть. Его тада сам народ разорвет. Ему, народу-то, тоже за тебя заступиться охота. А ты не даешь, все сам: ты и суд, ты и расправа. Вот это и есть твоя дурость, про какую я хотел сказать.

— Лапоть, — презрительно сказал Степан.— А ишшо жалисся, что вас притесняют, жен ваших уводют. Да у тебя не только жену уведут, а самого... такого-то...

— Ну вот... А велишь говорить. А чуть не по тебе — дак и лапоть.

— Я не про то спрашивал.

— Дак вить если думать, то без спросу надо.

— Ты, Матвей, самый тут умный, я погляжу. Все не так, все не по тебе,— заметил Ларька Тимофеев.

— Прям деваться некуда от его ума! — поддержал Ларьку Федор Сукнин.— Как глянет-глянет, так хошь с глаз долой уходи...

Степан как будто только этих слов и ждал: заметно побледнел, уставился на Матвея.

— Ну, на такую-то гниду у нас ноготь найдется,— негромко заговорил он и потянул из-за пояса пистоль.— Раз уж все мы такие дурные тут, дак и спрос с нас такой жа...

Ус, как и все, впрочем, почуял беду тогда только, когда Степан поднял над столом руку с пистолью... Ус при всей своей кажущейся неуклюжести стремительно привстал и ударил по руке снизу. Грохнул выстрел: пуля угодила в иконостас, в икону Божьей Матери. В лицо ей.

Матвея выдернули из-за стола, толкнули к дверям.

Степан выхватил нож, коротко взмахнул рукой. Нож пролетел через всю избу и всадился на вершок в дверь; Матвей успел захлопнуть ее за собой.

Степан повернулся к Усу... Тот раньше еще положил руку на пистоль.

Долго смотрели друг на друга.

В избе повисла нехорошая тишина.

Степан смотрел не страшно, не угрожающе — скорей пытливо, вопросительно. И довольно мирно.

Ус ждал. Тоже довольно спокойно.

— Если вы сейчас подымете руки друг на дружку, я выйду и скажу казакам, что никакого похода не будет — атаманы их обманули,— сказал Иван Черноярец.

Степан первый отвернулся.

— Я слухаю вас. Куды иттить?

— Вверх,— сказал Иван.

— Пошто?

— Вниз пойдем, у нас, один черт, за спиной тот самый муж с кистенем окажется — стрельцы-то где-то в дороге.

— И в Астрахани стрельцы.

— В Астрахани нас знают. Там Иван Красулин. Там посадские — все за нас... Нагаи дорогой пристанут. А про этих мы не знаем...

Разговор пошел вяло, принужденно. Казаков теперь, когда явная беда прошумела над головами, занимала... простреляпная Божья Матерь. Нет-нет да оглядывались на нее. Чудилось в этом какое-то нехорошее предзнаменование, пророчество. Это томило.

Степан понял настроение казаков.

— Худо, что мы про их не знаем, худо, что и они про нас не знают. Идут они из Москвы да из Казани: а там про нас доброе слово не скажут,— говорил Иван.

— Где-нигде, а столкнуться доведется...

— Оно — так...

— Вниз пойдем, у нас войско прирастет, вверх — не ручаюсь.

— Оно — так...

Степан потянулся к Усу, взял у него пистоль. У Ивана тоже взял, у Федора Сукнина и у Фрола — они сидели ближе. Все позволили взять у себя оружие, но не понимали — зачем.

Степан, не целясь почти, раз за разом всадил четыре пули в иконостас: Христу Спасителю, Николаю Угоднику, Иоанну Крестителю и апостолу Павлу. Всем — в лоб.

— Теперь всем не обидно. Не коситесь туды — я этот грех на себя примаю. Пронька, ты чего молчишь? Как думаешь: вверх али вниз?

Совет кончился; атаманы, есаулы расходились из приказной избы.

— Иван, огляди стены,— велел Степан.— Возьми Проньку с собой — ему тут головой оставаться. Подбирай вожжи, Прон.

Ус шел со Степаном.

— Голова не болит? — спросил Ус.

— Нет.

— А то пойдем, у меня четверть доброго вина есть. У воеводы в погребе нашли. Ха-арошее винцо!

— Где сейчас Матвей твой?

— Тебе зачем?

— Надо повидать его... Не бойся, худа не сделаю.

— Со мной он вместе. Смотри, Степан... тронешь его — меня тронешь. А меня за всю жисть никто ни разу не мог тронуть. Не нашлось такого.

Степан с необидной усмешкой посмотрел на Уса.

— А князь Барятинский-то... Ты, как та девка — переспала и забыла с кем.

Ус замолк — обиделся.

— Не дуйся, я не по злобе. Бегать и я умею, Вася. Хорошо б — не бегать. Так бы суметь...

Матвей, увидев Степана, встал со скамьи. Усмехнулся горько:

— Так...

— Сиди, я тебе не боярин.— Степан посадил Матвея, сел напротив.— Мировую хочу с тобой выпить.

Матвей качнул головой:

— А я уж богу душу отдавать собрался. Ну, мировую так мировую.

— Не сказал ты свое слово: как лучше иттить-то: вверх, вниз? — спросил Степан, внимательно и серьезно вглядываясь в лицо крайне интересного ему человека.

— Ты сам знаешь не хуже меня. Вниз.

— Вниз,— Степан все глядел на Матвея.

Матвей тоже с любопытством посмотрел на атамана.

— Не боюсь я тебя, грозный атаман,— спокойно сказал он.

— Давеча убить мог,— серьезно сказал Степан.

— Мог,— согласился Матвей.— Можа, и убьешь когда-нибудь. А все не боюсь.

— Как так?

— Люблю тебя.

— Хм...

— Одно время я бога кинулся любить... Чего только над собой не делал! Силком заставйл, как на горбатой женился. Ну, полюбил, вроде спокой на душе. Пожил маленько — нет, не могу, с души воротит. Отстал.

— Эт ты с любовью-то вылетел... Я знаю, зачем.

— Зачем?

— Чтоб наперед не страшиться: сказал: «люблю» — у меня и рука не подымется...

— Ты что, палач, что ль, что тебе надо обязательно поднять на меня руку?

— Не говори поперек.

Пришел из сеней Ус с четвертью вина.

— Ты перепрятал? — спросил он Матвея.— Насилу нашел.

— Спросил ба... Я сейчас сам выпить не прочь. Мировая у нас с атаманом.

Только налили по чарке... вбежал казак.

— Батька, стрельцы!

— Где?

— На острове, в семи верстах отсель... С тыщу, нам показалось. Про нас не ведают. Валяются на травке, костры жгут.

— Где, какой остров-то?

— Денежный зовут. В семи верстах, вверх.

Бой со стрельцами был предрешен.

Степан со стругами отплыл на луговую сторону. Нагорной стороной (правым берегом) пошла конница во главе с Усом. На стенах города остались Черноярец и Шелудяк. С пушкарями.

Стрельцы действительно не знали о пребывании разинцев в Царицыне. И горько поплатились за свою беспечность.

Они готовились славно и мирно повечерять, как вдруг с двух сторон на них посыпались пули: с правого берега и с воды — со стругов.

Стрельцы кинулись на свои суда. Степан дал им сесть. Но так, чтобы они не поняли, что их заманивают в ловушку.

...Стрельцы выгребались к городу в надежде на крепостные пушки. Налегли изо всех сил на весла.

Сзади, на расстоянии выстрела, следовал Степан, поджимал их к берегу. С берега сыпали пулями казаки Уса.

Это был не бой даже, избиение. Пули так густо сыпались на головы стрельцов, что они почти и не пытались завязать бой. Спасение, по их мнению, было в городе, и они рвались туда.

И когда им казалось, что все, конец бойне, тут она началась. Самая свирепая.

Со стены города грянули пушки. Началась мясорубка. Пули и ядра сыпались теперь со всех сторон.

Стрельцы бросили грести, заметались на стругах. Некоторые кидались вплавь... Но и там смерть настигала их. Разгулялась она в тот день над их головами во всю свою губительную силу.

Стрельцы закричали о пощаде.

От флотилии Степана отделился один стружок, выгреб на простор, чтоб его с берега и со стены видно было, казак поддел на багор кафтан и замахал им.

Стрельба прекратилась.

Все случилось скоро и просто.

Стрельцы сошли на берег, сгрудились в кучу.

Подплыл Разин, съехал с обрыва Ус.

— Что, жарко было?! — спросил Степан, спрыгнув со струга.

— Не приведи господи!

— Так жарко, что уж и вода не спасала.

— За Разиным поехали?!.. Вот я и есть — Разин. Кто хочет послужить богу, государю и мне, отходи вон к тому камню!

— Все послужим!

— Всех мне не надо. Голова, сотники, пятидесятники, десятники — эти пускай вот суды выйдут, ко мне ближе.

Десятка полтора человек отделилось от толпы стрельцов. Подошли ближе.

— Кто голова?

— Я голова,— отозвался высокий, грузный голова.

— Что ж ты, в гробину тебя?! Кто так воюет? Ты ба ишшо растелешился там, на острове-то! К теще на блины поехал, собачий сын? Дура сырая... Баба. Всех в воду.

К Степану подошли несколько стрельцов.

— Атаман... одного помилуй, он добрый был на походе.

— Кто?

— Полуголова Федор Якшин. Не обижал нас.

— Отпустить Федора!— распорядился Степан.

Почуяв возможность спасения, несколько человек — десятники и пятидесятники — упали на колени, взмолились:

— Атаман, смилуйся!.. Братцы, смилуйтесь!..

Степан молчал. Стрельцы тоже молчали.

— Братцы, я рази вам плохой был?

— Смилуйся, атаман! Братцы!..

— Атаман, верой и правдой служить будем! Смилуйся,— просили.

К Степану пробрался Матвей Иванов.

— Степан Тимофеич...

— Цыц!... Лапоть...— оборвал Степан.— Я войско набираю, а не изменников себе. Стрельцов рассовать по стружкам,— сказал Степан есаулам.— Гребцами. У нас никого не задело?

Есаулы промолчали. Иван Черноярец отвернулся.

— Кого?

— Дедку... Стыря. И ишшо восьмерых.

— Совсем? Дедку-то...

— Совсем.

— Эх, дед...— тихо, с досадой сказал Степан. И болезненно сморщился. И долго молчал.— Сколь стрельцов уходили?— спросил.

Заспорили.

— Пятьсот.

— Откуда?.. С триста, не боле.

— Эк, какой ты — триста! Три сотни?.. Шесть!

— Пятьсот,— сходились многие.

— Мало,— сказал Степан.

Не поняли — чего мало.

— Надо деду поминки справить. Добрые поминки!

— Пятьсот душ отлетело — то добрые поминки.

— Мало!— упрямо повторил Степан. И пошел прочь от казаков. Оглянулся, сказал: — Иван, позови Проньку, Ивашку Кузьмина, Сеньку Резаного.— И продолжал идти краем берега.

Ночью сидели в приказной избе: Степан, Ус, Шелудяк, Черноярец, дед Любим, Фрол Разин, Сукнин, Ларька Тимофеев, Мишка Ярославов, Матвей Иванов. Пили. Горели свечи.

В красном углу, под образами, сидел... мертвый Стырь. Его прислонили к стенке, обложили белыми подушками, и он сидел, опустив на грудь голову, словно задумался. Одет был во все чистое, нарядное.

Пили молча. Наливали и пили. И молчали... Грустными тоже не были.

Колебались огненные язычки свечей...

Сурово смотрели с иконостаса простреляннные святые.

Тихо, мягко капала на пол вода из рукомойника. В тишине звук этот был нежен и отчетлив: кап-кап, кап-кап...

Фрол Разин встал и дернул за железный стерженек рукомойника. Перестало капать.

Еще налили. Выпили.

Степан посмотрел на деда Стыря и вдруг негромко запел:

— Ох, матушка, не могу,
Родимая, не могу...

Подхватили. Негромко:

— Не могу, не могу, не могу,
могу, могу!

Снова повел Степан. Он не пел, скорей проговаривал:

— Сял комарик на ногу,
Сял комарик на ногу,

Все:

— На ногу, на ногу, на ногу,
ногу, ногу!
Ой, ноженьку отдавил,
Ой, ноженьку отдавил,
Отдавил, отдавил, отдавил,
давил, давил!
Подай, мати, косаря,
Подай, мати, косаря,
Косаря, косаря, косаря,
саря, саря!
Рубить, казнить комара,
Рубить, казнить комара,
Комара, комара, комара,
мара, мара!
Отлетела голова,
Отлетела голова,
Голова, голова, голова,
лова, лова!

За окнами стало отбеливать.

Вошел казак, доложил:

— Со стены сказывают: горит.

Степан налил казаку большую чарку вина, подал:

— На-ка... за добрую весть. Пошли глядеть.

Далеко на горизонте зарницами играл в небе отблеск гигантского пожара: горел Камышин.

— Горит,— сказал Степан.— Поминки твои, Стырь.

— Славно горит!

— Молодец, Пронька. Добрый будет атаман на Царицыне.

Раскатился вразнобой залп из ружей и пистолей...

Постояли над могилками казаков, убитых в бою со стрельцами. Совсем свежей была могилка Стыря.

— Простите,— сказал Степан холмикам с крестами.

Постояли, надели шапки и пошли.

С высокого яра далеко открывался вид на Волгу. Струги уже выгребали на середину реки; нагорной стороной готовилась двинуть конница Шелудяка.

— С богом,— сказал Степан. И махнул шапкой.

Долго бы еще не знали в Астрахани, что происходит вверху, если бы случай не привел к ним промышленника Павла Дубенского. Начальные люди астраханские взялись за головы.

— Как жа ты-то проплыл?

— Ахтубой. Там переволокся, а тут, у Бузана, вышел. Я Волгой-то с малых лет хаживал, с отцом ишшо, царство ему небесное...

— Сколько ж у его силы?

— Те стрельцы-то сказывали: тыщ с десяток. Но не ручались. А на Царицыне атаманом Пронька Шумливый. Завели в городе казачий...

— Ты плыл, Камышин-то стоял ишшо?

— Стоял. А потом уж посадские сказали: спалили.

Митрополит перекрестился.

— Говорите,— велел воевода.— Как их, подлецов, изменников, к долгу обратить?

— Зло сталь очшень большой,— заговорил Давид Бутлер, корабельный капитан.— Начшальник Стенька не может удерживать долго флясть...

— Пошто так?

— Са ним следовать простой чшеловек, тольпа — это очшень легкомысленный... мм... как у вас?..— Капитан показал руками вокруг себя — нечто низменное, вызывающее у него лично брезгливость.

— Сброд? Сволочь?— подсказал Прозоровский.

— Сволючшь!.. Там нет ферность, фоинский искусств... Дисциплин! Скоро, очшень скоро там есть — попалам, много. Фафилон!

— Жди, когда у его там Вавилон будет! — воскликнул подьячий Алексеев.— Свои-то, наши-то сволочи, того гляди зубы оскалют.

— Надо напасть на их в ихном же стане! — заключил молодой Прозоровский. — Другого выхода нету. Напасть и рассеять. Тада и наши хвост прижмут. Сколько у нас всех?

— Всего войска — с двенадцать тыщ,— ответствовал Иван Красулин.

Боярин Прозоровский хлопнул себя по ляжкам.

— А если у его, вора, больше?!

— Не числом бьют, Иван Семеныч,— заметил митрополит.— Крепостью.

— Где она, крепость-то? Стрельцы?.. Они все к воровству склонные.

— Подвесть их под присягу!..

— Они вон жалованья требуют.

— Подвесть под присягу,— еще раз сказал митрополит.— Острастку сделать...

Из-под яра вывернулись семеро конных — Разин с окружением.

Конница Шелудяка растянулась далеко по дороге. Ехали шагом.

Увидев впереди Разина, Шелудяк выехал вперед.

— Чего, батька? — издали еще спросил Шелудяк.

— Ничего, попроведать вас захотел.

— А-а... Здорово, атаманы!

— Здорово. Задницы не посбивали ишшо?

— Жарко, ну ее к дьяволу!..

Степан отъехал в сторону от дороги.

— Дед,— обратился он к Любиму,— есть у тебя проворный хлопец?

— У меня все проворные.

— Мне всех не надо. А одного найди — в Астрахань поедет, к Ивашке Красулину.

— Гумагу?..

— Никаких гумаг. Взять все в память.

Мимо шла и шла конница. Со Степаном здоровались.

— По чарочке ба, Степан Тимофеич? Глотки повысыхали.

Степан усмешливо щурил глаза. Вдруг увидел кого-то.

— Макся Федоров!

Молодой казак (знакомый нам игрок в карты) придержал коня.

— Ехай суды.

Макся подъехал. Степан улыбнулся растерянности парня.

— Чего ж не здороваисся? Не узнал, что ли? Я вот тебя узнал.

— Здоров, батька.

— Здоров, сынок. Как, в картишки стариков обыгрываешь?

— Нет! — выпалил Макся. И покраснел.

Степан и есаулы засмеялись.

— Чего ты отпираться-то кинулся! Старика обыграть — это суметь надо. Они хитрые.— Степан спрыгнул с коня.— Иди суды.

Макся тоже спешился и отошел с атаманом в сторону. Тот долго ему что-то

втолковывал. Макся кивал головой. Потом Степан приобнял парня, поцеловал и отпустил.

Конница все шла.

Степан сел на коня, тронул тихим шагом. Есаулы за ним.

Степан думал о чем-то. Обернулся, позвал:

— Матвей!

Матвей Иванов подъехал, пристроил своего конька к шагу разинского.

— Чего ты мне про бога говорил? Я забыл...

— Полюбить я его хотел, бога-то.

— Ну?

— Ну, и не мог.

— Пошто?

— Не знаю, не мог... Барин он, бог-то. Любит, чтоб перед им на карачках ползали. А он ишшо поглядит — помочь тебе или нет. Какой это бог! От таких-то богов на земле деваться некуда.

— А царь?

— Что?

— Царя любишь?

— А ты?

— Я тебя спрашиваю.

— А мне интересно, как ты.

— Хитрый ты. Все мужики хитрые.

— А ты не хитрый?

— Чего ты заладил: «а ты», «а ты»?

Матвей усмехнулся.

— А что, хитрый?— спросил Степан.

— Хитрый,— честно сказал Матвей.— Да рази это плохо? Тебе и надо хитрому быть — эвон люду-то сколь!

— Где ж я хитрый, к примеру?

— Да с царем с тем жа... Всем говоришь, что ты за государя, а сам... Знаю я, как ты про его думаешь. Я тоже так думаю. Обложил он нас со своей Державой, как зверей... Сокольник, змей ползучий. Совсем теперь привязал мужика к поместнику — вместях травить будут. Теперь и не уйдешь никуды! Бессрочные мы теперь... Эх, Степушка!..

— Такой жа вить человек — тоже баба родила! Пошто так повелось-то? Взяли одного посадили и давай перед им лбы расшибать. Что, с ума, что ль, все посходили? Али затмение какое нашло?

— Дьявол его знает! Боятся. А ему уж — вроде так и надо, вроде уж он не он и до ветру не под себя ходит. Так и повелось. А небось перелобанить хорошо поленом, дак и ноги так же протянет, как я, к примеру.

Степан слушал Матвея.

Матвей смолк.

— Ну? — спросил Степан.

— Чего?

— Перелобанить, говоришь?

— К примеру, мол.

— Чижолый у тебя пример. Да ишшо если осиновый пример.

Засмеялись.

— А что Никон?— спросил вдруг Степан с искренним интересом.— Глянется мне этот поп! Взял с царем переругался... А?

— Ну и что?

— Как жа?.. Молодец! А к нам не пошел, хрен старый. Тоже, видно, хитрый.

— Зачем ему? У его своя смета... Им, как двум медведям: тесно в одной берлоге. Это от жиру.

— Нет, я таких стариков люблю. Возьму вот и скажу, что Никон со мной идет. А?

— Зачем?

— Так... Народ повалит, мужики.

Матвей молчал.

— Делай, как знаешь...

— А ты как думаешь?

— Опять ведь за нож схватисся?

— Да нет!..

— Дурость это — с Никоном-то. «Народ повалит!» Эх, как знаешь ты народ-

то!.. Так прямо и кинулись к тебе мужики — узнали: Никон идет. Тьфу! Поднялся волю с народом добывать, а народу-то ни хренашеньки и не веришь. Стало быть, мало мужику, что ты ему волю посулил, дай ему ишшо попа? Ну и дурак... Пойдем волю добывать, только я тебя обману. Так?

Степан уставился на Матвея неподвижным взглядом.

Матвей, не долго думая, подстегнул коня и скрылся в рядах конников.

Пыточный подвал в Астраханском кремле.

На дыбе — Макся. Он уже «куняет» — почти без сознания: так избит. Устали и заплечные, и пищик, и подьячий.

Вошли старший Прозоровский с Иваном Красулиным.

— Ну, как? — спросил воевода.

— Молчит, дьяволенок. Из сил выбились...

Воевода зашел с лица Максе.

— Ух, как они тебя-а!.. Однако перестарались! Зря, не надо так-то. Ну-ка снимите его, мы с им сейчас поговорим. Эк, дорвались, черти!

Максю сняли с дыбы. Рук и ног не развязали, положили на солому. Воевода подсел к нему.

— К кому послали-то? Кто?

Макся молчит.

— Ну?.. Чего сказать-то велели? Кому?

Макся повел глаза на воеводу, на Красулина... Отвернулся.

Воевода подумал. И ласково попросил:

— Ну-ка, погрейте его железкой — авось сговорчивей станет.

Палач накалил на огне железный прут...

— К кому послали-то?— все так же ласково спрашивал воевода.— Зачем?

Макся взвыл, забился на соломе. Палач отнял прут, положил его опять в огонь.

— Кто послал-то? Стенька? Вот он как жалеет вас, батюшка-то ваш. Сам там пьет-гуляет, а вас посылает на муки. А вы терпите. К кому послали-то? Мм?..

Макся молчал. Воевода мигнул палачу. Тот взял прут и опять подошел к лежащему Максе.

— Последний раз спрашиваю! — стал терять терпение воевода.— К кому шел?

Макся молчал.

Палач провел прутом по спине.

Макся взвыл.

Воевода встал. Сделался совсем злой.

— Пеняй на себя, парень.

Двадцать пятого мая, в Троицын день, с молебствиями, с колокольным звоном провожали астраханский флот под началом князя Львова навстречу Разину.

Посадский торговый и работный люд стоял на берегу. Смотрели на проводы. Ликований не было.

Здесь же, на берегу, была заготовлена виселица.

Ударили пушки со стен.

К виселице подвели Максю, накинули петлю и вздернули.

Макся был истерзан на пытках, смотреть на него без сострадания никто не мог. В толпе астраханцев возник неодобрительный гул. Стрельцы на стругах и в лодках отвернулись от ужасного зрелища.

Воевода понял свою ошибку, велел снять труп. Махнул князю, чтоб отплывали.

Флот отвалил от берега, растянулся по реке.

Воевода с военными иностранцами, которые оставались в городе, направился к Кремлю.

Гул и ропот в толпе не утихли, когда приблизился воевода с окружением, напротив, стали определенно угрожающими.

Послышались отдельные выкрики:

— Негоже учинил воевода: в святую троицу человека казнили!

— А им-то что!..— вторили другие.

Младший Прозоровский приостановился было, чтоб узнать, кто это посмел голос возвысить, но старший брат дернул его за рукав и показал глазами — идти вперед и помалкивать.

— Сволочи! — сказал Михайло Прозоровский.— Как заговорили.

— Иди, вроде не слышишь,— велел воевода.— Даст бог, князь Семен обернется скоро: всех найдем.

— Прижали хвосты-то! — орали.

— Узю их!..

— Сволочи,— горько возмущался Михайло Прозоровский.

Так было в Астрахани.

А вот как было на Волге, пониже Черного Яра.

Разинцы со стругов заметили двух всадников на луговой стороне (левый берег). Всадники махали руками.

— Похоже, татары.

— Они...

— Чего-то надо. Сказать, видно, хотят чего-то.

Степан всматривался в далекий берег.

— Ну-ка, кто-нибудь — сплавайте!

Стружок полегче отвалил от флотилии, замахал веслами на ту сторону.

Степан сошел на берег, крикнул вверх, на крутояр:

— Федька!..

Наверху показалась голова Федьки Шелудяка.

— Батька, звал?

— Будь наготове! — сказал ему Иван Черноярец. (Степан в это время переобувался: промочил ноги, когда сходил со струга.)

— Татары неспроста машут. Никого там не видно? На твоей стороне.

— Нет.

— Смотрите.

— Не зевали чтоб,— подсказал Степан.

— Не зевайте!

— Смотрим!

Стружок махал уже от того берега. Разинцы притихли. Ждали.

Стружок приближался медленно. Или так казалось.

Степана взяло нетерпение.

— Ну?! — крикнул он.— Умерли?

Наконец когда стало мелко, со стружка прыгнул казак и пошел к атаману.

— Татары... Говорят: тыщ с пять стрельцов и астраханцев верстах в шести отсудова. Это мурза шлет.

Степан подал лист Мишке Ярославову.

— Водой только? Али конные тоже?..

— Конных нет, говорят. Волгой. Держутся ближе к нашему берегу.

— Этой большой дуры нет с ими?

— Какой дуры?

— Корабль они называют... «Орел».

— Не знаю, не сказывали.

— Мурза пишет,— встрял Мишка.— Были у его от Ивана Красулина... Три тыщи и двести навстречу нам идет. С князем Львовым. Иван передает, чтоб ты не горевал: стрельцы меж собой сговорились перекинуться. Начальных людей иноземных побьют, как с тобой свидются. Чтоб ты только не кинулся на их сдуру... Они для того на переднем струге какого-нибудь свово несогласнова или иноземца на щеглу кверху ногами подымут. Сам он, Иван, остается в Астрахани. И это, мол, к лучшему: город

брать надо. А в городе ишшо остались, мол, и они будут сидеть...

— Все?

— Парня нашего замучили. Повесили.

Степан поднялся повыше, на камни, громко сказал:

— Казаки!.. Там,— указал вниз,— стрельцы! Их три с лишним тыщи. Но они умные, они головы свои зазря подставлять не будут. Так они пишут. А станет, что обманывают, то и нам бы в дураках не оказаться: как я начну, так и вы начинайте. Я впереди буду. Федька!..

— Слухаю, батька!

— Как увидишь, так обходи их со спины. Мы берега держаться станем. Без меня тоже не стреляй. Можа, с ихной стороны и стрельнут раз-два — терпи. Как уж увидишь — бой, тада вали!

— Чуем!

— Максю-то... Милый мой. Нну!.. В гробину вас!..

Митрополит, созвав духовенство, устроил крестный ход вокруг всего Белгорода.

Впереди несли икону Божьей Матери (точно такая же, какой Степан прострелил лоб в Царицыне).

Обходили кругом стену.

Всякий раз, как шествие доходило до ворот, свершалось молебствие.

Прозоровский с военными осматривали городские укрепления. Обошли стены, осмотрели пушки, развели по бойницам и по стрельницам стрельцов с ружьями, саблями, бердышами, расставили пушкарей, затинщиков при затинных пищалях. Чтобы пресечь всякое сообщение города с внешним миром, завалили ворота кирпичом.

На стенах не только стрельцы, а и посадские тоже — кто с пищалью, кто с самопалом, кто с топором или бердышом, а некоторые с копьями. Лежали кучи камней на случай приступа, заготавливались дрова и вода, чтобы кипятить воду и лить сверху на штурмующих.

Большого оживления не заметно.

— Только не боитесь, ребятушки! — подбадривает воевода. — Ничего он с нами не сделает. Посидим самое большее — с недельку. А там войско подойдет: гонцы наши теперь в Москве уж...

— А где ж князь Семен-то?

— Князь Семен... он отступил пока. Гонцов мы надежных послали, резвых — скоро добегут. Постойте, детушки, за царя и церкву святую, не дайте своровать вору — царь и господь не оставят вас.

Ночь опустилась на землю, темная. Тишина... Все успокоилось. Или притаилось.

Вдруг тишину эту раскололи колокола. Зазвонили все звонницы астраханские: казаки пошли на приступ.

— Дерзайте, братья и дети, дерзайте мужественно! — громко говорил воевода, окруженный стрелецкими головами, дворянами, детьми боярскими, подьячими и приказными. — Дерзайте! — повторял воевода, облачаясь в панцирь. — Ныне пришло время благоприятное за великого государя пострадать, доблестно даже до смерти. И кто хочет, в надежде на бога, получить блага и наслаждения со всеми святыми на том свете, тот пострадает с нами в сию ночь, не склоняясь на прельщения богоотступника Стеньки Разина.

Все это смахивало у воеводы на молитву. Его плохо слушали: вооружались, кто как и чем. Воеводе подвели коня,

крытого попоной. Он не сел, пошел пешком к стене.

— Дерзайте, дети!

— Рады служить великому государю верою и правдою, не щадя живота, даже до смерти, — как-то очень уж спокойно откликнулся голова стрелецкий Иван Красулин.

— Куды он ударил, разбойник?

— На Вознесенские ворота.

— Туды, детушки! Дерзайте!

Трубили трубы к бою, звонили колокола; там и здесь слышались стрельба и отдаленный шум начавшегося штурма.

У Вознесенских ворот хоть и была стрельба с обеих сторон, но не особенно густая. Казаки за стеной больше шумели, чем лезли на стену.

— Да суды ли он ударил-то? — крикнул Михайло Прозоровский.

— А куды ж?

— А там что за шум?

Судьба города решалась там, куда показал младший Прозоровский, — в южной части. Там астраханцы подавали руки казакам и пересаживали через стены.

Только один упрямый пушкарь гремел из своей пушки подошвенного боя. Туда устремились несколько казаков, и пушка смолкла.

У Вознесенских ворот продолжалась стрельба.

Вдруг в самом городе пять раз подряд выстрелила вестовая пушка и со всех сторон послышалось зловещее:

— Ясак! Ясак! — Город сдавался.

— Обманули! — чуть не заплакал молодой Прозоровский. — Они там уж пустили их! А здесь нам глаза отводют.

— Измена!

Это был крик отчаяния и команда к избиению начальных людей. К этому времени подбежали и первые казаки.

Младший Прозоровский бросился с саблей навстречу им, но тотчас был убит наповал выстрелом в лицо.

Дворяне и приказные бросились наутек; небольшая группа сплотилась вокруг воеводы — отбивались.

— В Кремль! — велел воевода. — В Кремль пробивайтесь!

Тут его ударом копья в живот свалил Иван Красулин.

На Ивана кинулись было, но казаки быстро взяли его в свои ряды и потеснили приказных, и верных дворян, и стрельцов. И прибывало их, казаков, все больше и больше.

В свалке не заметили, как верный старый холоп поднял воеводу и унес.

Уже немного оставалось дворян, и стрельцов, и боярских детей, когда появился Степан. Он прихрамывал.

— В Кремль! — тоже велел он. — Скорей, пока там не закрылись! Иван, останься — добей этих. В Кремль. К утру его надо взять.

Стреляли по всему городу. Бой длился всю ночь. Кое-где занялись пожары.

Воеводу положили на ковер в соборной церкви в Кремле. Он стонал.

Фрол Дура, пятидесятник конных стрельцов, стал в дверях храма с готовностью умереть, но не пустить казаков.

Прибежал митрополит. Склонился над воеводой, заплакал.

— Причаститься бы, — простонал воевода. — Все, святой отец. Одолел вор...

— Причащу, причащу, батюшка ты мой, — плакал митрополит. — Не вор одолел, изменники наши одолели. За грехи наши наказывает нас господь. За прегрешения наши. Измена кругом.

Начали сбегаться в храм приказные, стрелецкие начальники, купцы, дворяне, дети боярские, матери с детьми, девицы, дрожавшие за свою честь. Молились.

Двери храма были затворены еще железной решеткой. Храбрый Фрол стоял у входа с большим ножом.

Еще прибежали несколько дворян — последние.

— Вошли... Через Житный и Пречистенские вороты... Пречистенские вырубили. Все посадские к вору перекинулись, стрельцы...

В дверь (деревянную) забарабанили снаружи. Потом стали бить чем-то тяжелым, наверно, бревном. Дверь затрещала и рухнула. Теперь сдерживала только решетка. Через решетку стали стрелять.

Одна пуля попала в ребенка на руках у матери. Мать завыла. Ужас смертный охватил осажденных.

Решетка подалась под ударами. Упала. Фрола изрубили.

Воеводу подняли, вынесли из храма и положили на землю под колокольней. Дворян, купцов, стрельцов — всех, кроме женщин, вязали, выводили из храма и сажали рядком под колокольню.

Светало. Бой утихал. Только в отдельных местах еще слышались стрельба и крики.

С зарей появился Степан. Стремительно прошел к колокольне, остановился над лежащим воеводой... Он (Степан) был грязный, без шапки, кафтан в нескольких местах прожжен. Злой и возбужденный: глаза блестят.

Суд не сулил пощады.

— Здоров, боярин! — сказал.

Прозоровский глянул на него снизу, стиснул зубы от ненависти и боли, отвернулся.

— Тебе передавали, что я приду? Вот я пришел. Как поживает шуба моя? Как здоровье сынка моего, Макси?

Из храма вышел митрополит.

— Атаман, пожалей ранетова...

— Убрать! — велел Степан.

Митрополита взяли под руки и увели в храм.

— Разбойники! — крикнул он. — Как смеете вы касаться меня!

— Иди, отче, не блажи. Не до тебя.

— Принесите боярину шубу, — велел Степан. — Ему холодно. Знобит.

Побежали за шубой.

Огромная толпа астраханцев, затаив дыхание, следила за атаманом. Вот она, жуткая и желанная минута расплаты! Вот он, суд беспощадный.

И Разин был бы не Разин, если бы сейчас хоть на мгновение задумался: как решать судьбу ненавистного воеводы.

Принесли шубу (ту самую, что выклянчил воевода).

— Стань, боярин... — Степан помог Прозоровскому подняться. — От так... От какие мы хорошие, послушные. Болит? Болит брюхо у нашего боярина. Это ж кто же ширнул нашему боярину в брюхо-то? Ай-яй!.. Надевай-ка, боярин, шубу. Вот какие мы нарядные стали! Вот какие мы славные!.. Ну-ка, пойдем со мной, боярин. Пойдем мы с тобой высоко-высоко! Ну-ка, ножкой —раз!.. Пошли мы с боярином...

Степан повел Прозоровского на колокольню. Огромная толпа в полной тишине следила — медленно поднимала глаза выше и выше...

Степан и воевода показались наверху. Постояли немного, глядя на народ. Потом Степан сказал что-то на ухо воеводе, похоже, спросил. Тот покачал головой. Степан плечом толкнул его вниз.

Воевода грянул оземь и не копнулся.

Начался короткий суд над «лучшими» людьми города: дворянами, купцами, стрелецкими начальниками, приказными.

Степан шел вдоль ряда сидящих, спрашивал:

— Кто?

— Тарасов Лука, подьячий приказу...

Степан делал жест рукой — рубить.

Следовавшие за ним казаки рубили.

— Кто?

— Сукманов Иван Семенов, гостем во граде...

Жест рукой. Сзади короткий смачный удар с придыхом.

— Кто?

— Батюшка, не губи!..

— Кто?

— Сын боярский...

— Кх-эк!..

— Кто?

— Не скажу, вор, душегубец, раз...

— Ытк!

— Кто?

— Подневольный, батюшка. Крестьянин, с Самары, с приказу, с гумагами послан...

— Врет! — крикнули из толпы. — С Самары, только не крестьянин, а с приказу и суды в приказ прислан...

— Кх-эк!..

Некоторых Степан узнавал.

— А-а! Подьячий! А зовут как, забыл...

— Алексей Алексеев, батюшка....

— За ребро, на крюк.

— Батюшка!.. Атаман, вечно богу молить буду и за детей...

Подьячего уволокли.

Еще одного узнал атаман: персидского князька, брата юной персиянки, бывшей наложницы своей.

— Князь?.. Засиделся ты здесь.— Жест рукой.

Удар сзади.

— Кто?..

У ног Степана, обгоняя его, заструился резвый ручеек крови.

— Где хоронить, батька? — спросили Степана.

— В монастыре. Всех в одну братскую...

— И воеводу?

— Всех.

На площадь перед приказной палатой сносили всякого рода «дела», списки, выписи, грамоты... Еще один суд — над бумагами.

— Вали!.. В гробину их...— Степан успел хватить где-то «зелена» вина и был в том самом состоянии, когда никто не знал, что сделает он в следующую минуту.

— Все, батька!

— Запаляй!

Костер запылал.

— Звони! — заорал Степан. — Во все колокола!.. Весело, чтоб плясать можно. Бего-ом! Зарублю, черти!..

Зазвонили с одной колокольни, с другой, с третьей... Скоро все звонницы Кремля вызванивали нечто веселое, игривое...

Степан сорвал шапку, хлопнул оземь и пошел с приплясом вокруг костра.

— Ходи! — заорал.

К нему подстраивались сзади казаки и тоже плясали: притопывали, подбочекившись, приседали и «ухали» по-бабьи. Подбегали из толпы астраханцы, кто посмелей, тоже плясали.

— Ходи! — кричал Степан. Сам он «ходил» серьезно, вколачивал одной ногой... Странная торжественность была на его лице — какая-то болезненная, точно он после мучительного долгого заточения глядел на солнце.

Плясали: Ус, Мишка Ярославов, Федор Сукнин, Лазарь Тимофеев, дед Любим, Сенька Резаный, татарчонок, Шелудяк, Фрол Разин, Кондрат — все. Свистели, ухали.

Видно, жила еще в крови этих людей, горела языческая искорка — это был, конечно, праздник. Сожжение самого от-

вратительного, ненавистного, злого идола — бумаг.

Прибежал откуда-то Матвей.

— Ходи!.. Покажь ухватку, Рязань косопузая.

Матвей с удовольствием пошел, смешно семеня ногами.

Костер догорел.

Догадливый Иван Красулин катил на круг бочку с вином.

— Эге!.. Добре, — похвалил Степан.— Выпьемте, казаченьки!

Выбили в бочке дно; подходили, черпали чем попало — пили.

Астраханцы завистливо ухмылялись.

— Всем вина! — велел Степан. — Что ж вы стоите? А ну — в подвалы! Все забирайте! Дуваньте поровну, не обижайте друг дружку! Кого обидют, мне сказывайте!

— Дай дороги, черти дремучие! — раздался вдруг чей-то звонкий веселый голос. Народ расступился, но все еще никого не видно. — Шире грязь — назём плывет! — звенел все тот же голос, а никого не видно.

И вдруг увидели: по узкому проходу, образовавшемуся в толпе, прыгает, опираясь руками о землю, человек. Веселый молодой парень, крепкий и красивый, с глазами небесного цвета. Ноги у него есть, но высохшие, маленькие.

— Атаман!.. Рассуди меня, батюшка, с митрополитом.

— Ты кто?

— Алешка Сокол. Богомаз.

— Так. Чего ж митрополит?

— Иконки мои не берет! — Алешка стал доставать из-за пазухи иконки в ладонь величиной.

Степан взял одну, посмотрел.

— Не велит покупать у меня!

— Пошто?

— А спроси его? Кто там? — Алешка показал снизу на иконку, которую Степан держал в руках.

— Где?

— На иконке.

— Тут?.. Не знаю.

— Исус! Вот. Так он говорит: нехороший у тебя Исус!

— Чем жа он нехороший? Исус как Исус...

— Во! Он, говорит, недобрый у тебя. Вели ему, батюшка, покупать у меня. Мне исть нечего.

Матвей взял у Алешки иконку, тоже стал разглядывать. Усмехнулся.

— Чего ты? — спросил Степан.

— Ничего.

— Как тебе Исус?

— Хороший Исус. Я б тоже такого намазал, если б умел. Строгий Исус. Привередничает митрополит...

— Где митрополит? — спросил Степан.

— В храме.

— Пошли, Алешка. Сейчас он нам ответит, чем ему твой Исус не глянется.

— Ты-де обиженный, потому мажешь его такого, — рассказывал Алешка. — А я говорю: да ты чо? Без ума, что ли, бьесся? Чо это я на его обиженный? Он, что ли, ноги мне отнял?

Митрополит молился перед иконой Божьей Матери. На коленях. Увидев грозного атамана, поднял руку, как для проклятия.

— Анчихрист!.. Душегубец! Земля не примет тебя, врага господня. Смерти не предаст.

— Молчи, козел! Пошто иконки Алешкины не велишь покупать?

— Ах ты, ябеда убогая!.. — воскликнул изумленный митрополит. — К кому пошел жалиться-то?.. К анчихристу! Он сам его растоптал, бога-то...

— Отвечай! — Степан подступал к митрополиту. — Чем плохой Исус?

— Охальник! На кого голос высишь?!— сказал Иосиф.— Есть ли крест на тебе?

Степан болезненно сморщился, резко крутнулся и пошел от митрополита. Сел на табурет и смотрел оттуда пристально. Слушал.

— Чем плохой Исус, святой отче? — спросил Матвей.

Митрополит поднялся.

— Господь-бог милосердный отдал нам сына свово на смерть и муки... Злой он у тебя! — вдруг как-то даже с визгом, резко сказал он Алешке. — И не ходи и не жалься. Не дам бога хулить. Исус учил добру и вере. — Митрополит выхватил у Алешки иконку и ткнул ею ему в лицо. — А этому впору нож в руки да воровать на Волгу. С им вон. — Иосиф показал на Степана. — Они живо сговорятся...

Степан пошел из храма.

— Конец тебе, святой отец, — сказал Матвей.

— Рука не подымется у злодея...

— У тебя язык подымается, подымется и рука. Чего разошелся-то?

— Да вот ведь!.. Во грех ввел! — митрополит в сердцах ударил Алешку иконкой по голове и повернулся к Богородице. — Господи, прости меня, раба грешного, прости меня матушка Богородица...

Алешка почесал голову:

— Злой... А сам-то не злой?

— Выведете из терпения!..

Вошел Степан. Вел с собой Сеньку Резаного.

— Кого тут добру учили? — спросил он, опять подступая к митрополиту.— Кто тут милосердный? Ты? Ну-ка, глянь суды!—Сгреб митрополита за грудки и подтащил к Сеньке.— Открой рот, Сенька. Гляди!.. Гляди, сучий сын! Где так делают? Можа, у тебя в подвалах? Ну, милосердный козел! — Степан крепко встряхнул Иосифа.— Всю Русь на карачки поставили с вашими молитвами, в гробину вас, в три господа-бога мать!.. Мужику голос подать не моги — вы тут как тут, рясы вонючие! Молись Алешкиному Исусу! — Степан выхватил из-за пояса пистоль. — Молись! Алешка, подставь ему свово Исуса.

Алешка подпрыгал к митрополиту, подставил иконку.

— Молись, убью! — Степан поднял пистоль.

Митрополит плюнул на иконку.

— Убивай, злодей, мучитель!.. Казни, пес смердящий! Будь ты проклят!

Степана передернуло от этих слов...

Матвей упал перед ним на колени.

— Батька, не стреляй! Не искусись... Он — хитрый, он нарошно хочет, чтоб народ отпугнуть от нас. Он в святые лезет...

— Сука продажная, — усталым, чуть осипшим голосом сказал Степан, засовывая пистоль за пояс. — Июда. Правду тебе сказал Никон: июда ты! Сапоги царю лижешь... Не богу ты раб, царю!— Степана опять охватило бешенство.

Иосиф усердно клал перед Богородицей земные поклоны.

Степан накалялся гневом все больше, но не знал, что делать. Сорвал икону Божьей Матери, тряхнул ее об угол.

— Вот им, вашим богам!..

Алешка ахнул:

— Батька, не надо так...

— Бей, коли, руби все, — смиренно сказал Иосиф. — Дурак ты, дурак заблудший... Что ты делаешь?! Не ее ты ударил! — Он показал на икону. — Свою мать ударил, пес.

Степан вырвал саблю, подбежал к иконостасу, начал рубить его.

— Господи, прости ему! — громко взмолился митрополит. — Господи, прости!.. Не ведает он, что творит. Прости, господи.

— Ух, хитрый старик! — вырвалось у Матвея.

— Батька, не надо! — Алешка заплакал. — Страшно, батька...

— Прости ему, господи, поднявшему на тебя руку, — не ведает он...

Степан бросил саблю в ножны. Вышел из храма.

— Кто породил его, этого изверга! Не могла она его приспать грудного в постели...

Степан шагал через размахнувшийся вширь гулевой праздник. На всей площади Кремля стояли бочки с вином. Казаки и астраханцы вовсю гуляли. Увидев атамана, заорали:

— Будь здоров, батюшка наш, Степан Тимофеич!

— Дай тебе бог много лет жить и здравствовать, заступник наш.

— С нами чару, батька?

— Гуляйте, — сказал Степан. И вошел в приказную палату.

Тут на столе, застеленном дорогим ковром, лежал мертвый Иван Черноярец. Ивана убили в ночном бою.

Никого в палате не было.

Степан тяжело опустился на табурет в изголовье Ивана.

— Вот... Ваня... — И задумался, глядя в окно.

Вошел Фрол Разин.

— Там Васька разошелся... Про тебя в кружале орет, что попало.

— Что орет?

— Он-де Астрахань взял, а не ты. И Царицын он взял.

— Пень, — сказал Степан. — Здорово пьяный?

— Еле на ногах...

— Кто с им?

— Его все... Хохлачи, танбовцы... Чуток Ивана Красулина не срубил. Тот хотел ему укорот навести.

Степан вскочил, стремительно пошел из палаты.

— Сейчас он у меня Могилев возьмет.

Утром Степана разбудил Матвей.

— Степан! А Степан!.. Подымись-ка!

— А?

— Подымись, мол.

Степан приподнял тяжелую хмельную голову, огляделся вокруг. С ним рядом лежала женщина, блаженно щурила сонные глаза. Баба молодая, гладкая.

— Ты кто такая? — спросил Степан.

— Жонка твоя. — Баба засмеялась.

— Тю...

— Иди-ка ты отсудова! — сердито сказал Матвей бабе. — Развалилась... дура гладкая...

— Степан, застрель его, — сказала баба.

— Иди! — прикрикнул Степан.

Баба выпростала из-под одеяла крепкое тело, сладко потянулась.

— Ох, ноченька!.. Как только я вытерпела?

— Иди, сказали! — закричал Матвей. — Бесстыжая...

— На, поцалуй мою ногу. — Баба протянула Матвею ногу.

— Тьфу!..

Степан толкнул бабу с кровати.

Баба засмеялась, взяла одежонку и ушла в другую избу.

Степан спустил ноги с кровати, потрогал голову.

— Помнишь что-нибудь? — спросил Матвей.

— Найди вина чару. — Степан поискал глазами по избе.

Матвей достал из кармана темную плоскую бутыль, подал.

Степан отпил с жадностью, вздохнул:

— Ху!

— Степан, нельзя так... — Матвей изготовился говорить долго и внушительно. — Этак мы не токмо в Москву, а куды подальше сыграем — в гробину, как ты говоришь. Когда...

— Где Васька? — спросил Степан.

— Где Васька?.. Кто его знает? Сидит где-нибудь так жа вот похмеляется. Ты помнишь, что было-то?

Степан поморщился.

— Не гнуси, Матвей. Тошно.

— Будет тошно! С Васькой вам разойтиться надо. Пока, до беды-то. Вместе вам ее не миновать. Оставь его тут атаманом — куда с добром! И — уходить надо, Степан. Уходить, уходить. Ты человек войсковой — неужель не понимаешь? Сопьются все с круга!..

— Понимаешь, понимаешь... А не дать погулять — это тоже обида. Вот и не знаю, какая беда больше: дать погулять али не дать.

— Смотрите маленько. Да сам-то поменьше пей. Дуреешь ты — жалко до слез.

— Опять учить пришел?

Матвей на этот раз почему-то не испугался.

— Маленько надо. Царем, вишь, мужичьим собираисся стать — вот и слушай: я мужик, стану тебе подсказывать — где не так.

— Каким царем? — удивился Степан.— Ты что?

— Вчерась кричал. Пьяный. — Матвей усмехнулся. — А знаешь, какой мужику царь нужон?

— Какой? — не сразу спросил Степан.

— Такой, чтоб не мешал мужикам. И чтоб не обдирал наголо. Тут и вся воля мужицкая: не мешайте ему пахать землю. Да ребятишек ростить. Все другое он сам сделает: свои песни выдумает, свои сказки, свою совесть и указы свои... Скажи так мужику, он пойдет за тобой до самого конца. Дальше твоих казаков пойдет. И не надо его патриархом обманывать — что он вроде с тобой идет.

Степан заинтересовался.

— А вот здесь у тебя промашка, хоть ты и умный: он, мужик твой...

— Твой тоже...

— Хрен с им, чей он! Он свово поместника изведет и подумает: хватит, теперь я вольный. А невдомек дураку: завтра другого пришлют. А если он будет знать, что с им патриарх поднялся да царевич...

— Какой царевич?

— Алексей Алексеич.

— Он же помер!

— Кто тебе сказал?

— Да помер он!

— Врут. Он живой... Царь с боярами допекли его, он ушел от их. Он живой.

Матвей внимательно посмотрел на Степана. Понял.

— Во-он ты куды. Ушел?

— Ушел.

— И к тебе пришел?

— И ко мне пришел. А к кому больше?

— Знамо дело, больше некуда. Про Гришку Отрепьева слыхал?

— Про Гришку? — Степан задумался, пораженный какой-то сильной, нечаянной мыслью. — Слыхал про Гришку, слыхал... Как бабу-то зовут? Жонку-то мою...

— Ариной. — Матвей засмеялся.

— Арина.

Арина вошла, одетая в дорогие одежды.

— Чаво, залетка моя? Чаво, любушка...

— Тьфу!.. — обозлился Степан. — Перестань! Сходи передай казакам: пускай найдут Мишку Ярославова. Чтоб бегом ко мне!

Степан надел штаны, чулки. Заходил по горнице.

— А какой бог мужику нужен? — спросил.

— Бог?.. — Теперь Матвей задумался.

— Ну?

— Да вот думаю. Какой-то, знаешь, такой, чтоб мне перед им на карачках не ползать. Свойский. Как сосед мой... Был у меня в деревне сосед. Старик. Вот такого б...

— Что ж старик?

— Старик знатный. Тот говорил: я сам себе бог.

— Умный старик.

— Славный старик. Помер, царство небесное. Вот такого я б не боялся. А ишшо — понимал ба я его. Того вон, — Матвей посмотрел на божницу, — не понимаю. Всю жисть он меня пужает, а за что — не пойму.

Степан остановился перед Матвеем.

— А меня-то, правда ли, любишь? — спросил тот.

— Как это?..

— Вчерась говорил, что жить без меня не можешь, — Матвей искренне засмеялся.

Вошел Мишка Ярославов.

— Здорово ночевал, батька!

— Здоров. Садись, пиши.

Мишка нашел бумагу, чернила, перо...

— Брат! — стал диктовать Степан, прохаживаясь по горнице.

— Это кому ты?

— Шаху персицкому. Брат! Бог этой ночью посоветовал мне хорошее дело. Я тебя чтой-то полюбил. Значит, надо нам с тобой соединиться против притеснителей...

— Погоди маленько, — сказал Мишка. — Загнал. Притеснителей. Дальше.

— Я прикинул в уме: кто больше мне в дружки годится? Никто. Только ты. Посылаю к тебе моих послов и говорю: давай учиним союз. Я считаю, что у тебя хватит ума и ты не откажесся от такого выгодного мово предложения. Заране знаю, что ты с великой охотой согласисся со мной. У меня бесчисленное войско и столько же богатства всякого, но есть нуждишка в боевых припасах. А также в прочих припасах, чтоб кормить войско. У тебя всяких припасов много...

— Погодь, батька. Много. Так?

— У тебя припасов много, даже лишка есть, я знаю. Удели часть свому другу, я заплачу тебе. Я не думаю, чтоб тебе отсоветовали прислать это мне. Но если так получится, то знай: скоро увидишь меня с войском в своей земле: я приду и возьму силой, что ты по дурости не захочешь дать добровольно. А войска у меня — двести тыщ.

— Так, — сказал Мишка.

— Так что выбирай: али ты мне друг, али я приду и повешу тебя. Печать есть у нас?

— Своей нету. Я воеводину прихватил тут...

— Притисни воеводину. Надо свою заиметь.

— Заимеем, дай срок.

— Собери сегодня всех пищиков астраханских: писать письма в городки и веси. Много надо! Разошлем во все стороны.

— Когда же вверх-то пойдем? — спросил Матвей.

— Пойдем, Матвей. По Иване панихиду справим да пойдем.

...Царские палаты в Кремле.

Думный дьяк читает царю и его ближайшему окружению обширное донесение, составленное из сведений, полученных из района восстания.

— «...А был он, Стенька, в Астрахани недели две и пошел на Царицын Волгою. И после себя оставил он, Стенька, в Астрахани товарищев своих, воровских казаков, с десятка по два человека; а с ними, воровскими казаками, оставил в Астрахани начальным человеком товарища свово Ваську Уса.

А от Астрахани он, вор Стенька, до Царицына шел Волгою две недели.

А богу он, вор Стенька, не молится, и пьет безобразно, и блуд творит, и всяких людей рубит без милости своими руками. И говорит, и бранит московских стрельцов, и называет их мясниками: вы-де, мясники, слушаете бояр, а я-де вам чем не боярин?

А из Саратова к ему прибегают саратовцы человека по два и по три почасту и говорят ему, чтоб он шел к им под Саратов, не мешкав, а саратовцы городские люди город Саратов ему, Стеньке, сдадут, только-де в Саратове крепится саратовский воевода».

Дьяк кончил вычитывать. Однако было у него в руках что-то еще...

— Что? — спросил царь.

— Письмо воровское...

— Ну?

Дьяк стал читать:

— «Грамота от Степана Тимофеича от Разина.

Пишет вам Степан Тимофеич всей черни. Кто хочет богу, да государю послужить, да великому войску, да и Степан Тимофеичу, и я выслал казаков, и вам бы заодно изменников вывадить и мирских кровопивцев вывадить. И мои казаки како промысел станут чинить, и вам бы иттить к ним в совет, и кабальныя и апальныя шли бы в полк к моим казакам».

Саратов сдался без боя. Степан велел утопить тамошнего воеводу Кузьму Лутохина. В городе введено казацкое устройство, атаманом поставлен сотник Гришка Савельев.

Не задерживаясь в Саратове, Степан двинул выше — на Самару. Он торопился. Шли с поразительной быстротой.

В последнее время, когда восстание начало принимать — неожиданно, может быть, для него самого — небывалый размах, в поведении Степана обнаружилась какая-то одержимость. Страшное нетерпение охватило его; все, что вольно или невольно мешало ему направлять события на свой лад, вызывало его ярость. Устремленная к далекой цели неистребимая воля его, как ураган, подхватила и его самого, и влекла, и бросала в стороны, и опять увлекала вперед.

Приходили новые и новые тысячи крестьян. Поднялись мордва, чуваши... Теперь уже тридцать тысяч шло под знаменем Степана Разина. Полыхала вся средняя Волга.

Остановились на короткий привал: сварить хлебова и немного передохнуть.

— Загнал, батька.

— Куды он торопится-то? — переговаривались гребцы. — Али до снега на Москву поспеть хочет?

— Оно не мешало б...

— По мне — и в Саратове можно б зазимовать. Я там бабенку нашел... мх... Сладкая... Жалко, мало там постояли.

Атаману разбили на берегу два шатра. В один он позвал есаулов, татарских

главарей, от мордвы — Асана Карачурина, Акая Боляева...

— Вот чего... Я их объявляю.

— Степан... — заговорил было Матвей.

— Молчи! — повысил голос Степан.— Я твою думку знаю, Матвей.

— Зря не даешь ему сказать, — упрекнул Федор. — Он...

— Я спрашиваю не его!

— Какого черта зовешь тада! — рассердился Федор. — Никому рта не даешь открыть. Не зови тада.

— Не прячься за других. Как думаешь? Говори.

— Что это — курице голову отрубить?.. «Говори». С бабой в постеле я ишшо туды-суды — поговорю. И то — мало. Не умею, не уродился таким. А думаю я с Матвеем одинаково: на кой они нам, черт, сдались? Собаке пятая нога. У нас и так вон уж сколь — тридцать тыщ.

— Говорить не умеет! А нагородил с три короба. Тридцать тыщ — это мало. Надо три раза по тридцать. Там пойдут города не чета Царицыну да Саратову.

— Они же идут! Они же не... это... не то, что — стало их тридцать, и все, и больше нету. Две недели назад у нас пятнадцать было.

— Как ты, Ларька?

— Да меня тоже воротит от их. На кой?..

— Ни дьявола не понимают! — горестно воскликнул Степан. — Иди воюй с такими.

— Чего не понимаем?

— Так будут думать, что сам я хочу царем на Москве сесть. А когда эти появются — стало быть, не я сам, а наследного веду на престол.

— Ты поменьше кричи везде, что не хошь царем быть, вот и не будут так думать, — посоветовал Матвей.

— Пошел ты!..

— Я-то пойду, а вот ты с этими своими далеко ли уйдешь. Мало ишшо народ обманывали! Нет!.. И этому обмануть надо.

— Для его ж выгоды обман-то.

— А все-то как? Все для его выгоды. А чего так уж страшисся-то, если и подумают, что царем хошь стать? Ну — царем.

— Какое нам дело — кем ты там станешь?

— Вам нет дела, другим есть.

— Кому?

— Стрельцам, с какими нам ишшо придется столкнуться. Им есть дело: то ли самозванец идет, то ли ведут коренного царевича на престол. Сам про Гришку говорил...

— Да пусть будут! — воскликнул Ларька. — Мы что, с рожи, что ль, спадем? Объявляй.

— Не то дело, что будут, — упрямился Матвей. — Царевич-то помер — вот и выдет, что брешем мы. А то бояры не сумеют стрельцам правду разъяснить! Эка!.. Сумеют, а мы в дураках окажемся с этим царевичем.

— Боярам веры мало.

— А на Москве как? На Москве-то знают, что царевич в земле.

— До Москвы ишшо дойтить надо. А там видно будет. Будет день, будет пища. Зовите казаков, какие поблизости есть. Объявляю. Как думаешь, Асан?

— Как знаешь, батька, — отвечал татарский мурза. — Объявляй.

Казаки — рядовые, десятники, какие случились поблизости от шатра атамана,— заполнили шатер. Никто не знал, зачем их позвали. Степана в шатре не было (он вышел, когда стали приходить казаки).

Вдруг полог, прикрывающий вход в шатер, распахнулся... Вошел Степан, а с ним... царевич Алексей Алексеевич и патриарх Никон.

Царевич и патриарх поклонились казакам. Те растерянно смотрели на них.

— Вот, молодцы, сподобил нас бог — гостей наслал, — заговорил Степан. — Этой ночью пришли к нам царевич Алексей Алексеич и патриарх Никон. Ходили слухи, что царевич помер: это боярская выдумка, он живой, вот он. Невмоготу ему стало у царя, ушел он от суровостей отца и от боярского лиходейства. Теперь самое время нам заступиться за его. Все. Это я вам хотел сказать. Идите. Царевич и патриарх с нами будут.

Казаки, изумленные диковинной вестью, стали расходиться. Разглядывали «высоких» гостей...

Когда рядовые вышли, Степан сел, велел садиться патриарху и царевичу.

— Садись, патриарх. И ты, царевич... Сидайте. Выпьем теперь.

Есаулы тоже с любопытством разглядывали старика и юношу.

— Налей, Мишка.

Мишка Ярославов налил чары, поднес первым патриарху и царевичу.

— Ты пьешь?— спросил он юношу.

— Давай, — сказал тот. И покраснел.

Патриарх хлопнул чару и крякнул:

— Кхух!.. Ровно андел по душе прошел босиком.

Казаки засмеялись.

— Приходилось, когда владыком-то был? Небось все заморское пивал?

Старик прищурил умные хитрые глаза.

— Пивали, пивали... Ну-к, милок, подняси-к ишшо одну — за церкву православную. — Выпил и опять крякнул: — От так ее! Кхэх! Ну, Степан Тимофеич, чего дальше?

Степан с усмешкой наблюдал за стариком.

— Сейчас на струги пойдем. Тебе, владыка, черный, тебе, царевич, — красный. Вот и будете там.

В шатер заглянули любопытные, но войти не посмели.

— Пошло уж, — удовлетворенно сказал Степан. — Ну, с богом.

Вышли из шатра втроем: Степан, царевич и патриарх. Направились к берегу, где приготовлены были два стружка с шатрами — один покрыт черным бархатом, другой красным.

Степан шел впереди, на виду у всего войска, что-то рассказывал гостям.

Со всех сторон на них глядели казаки, мужики, посадские, стрельцы. Все тут были: русские, хохлы, запорожцы, мордва, татары, чуваши. Глядели, дивились.

Степан проводил гостей до стружков, поклонился. Гости взошли на стружки и скрылись в шатрах.

И опять царские палаты. И «говорит» бумага:

— «...А самареня своровали, Самару ему, вору, сдали. И хочет он, вор Стенька Разин, быть кончее под Синбирск на Семен день (1 сентября) и того часу хочет приступать к Синбирску всеми силами, чтоб ему, вору, Синбирск взять до приходу в Синбирск кравчего и воеводы князя Петра...»

И грянул бой...

Князь Барятинский пришел к Симбирску раньше Степана. Степан знал это.

Подойдя к городу, он свел своих на берег, построил в боевой порядок и повел в наступление на царево войско.

Барятинский приказал подпустить казаков близко и тогда только ударил.

Бой был упорный.

Люди перемешались, не могли отличить своих от чужих.

Войско Барятинского было более организовано и, естественно, лучше вооружено. Разинцев было больше, и действовали они напористее, смелее.

Степан вел донцов. С мордвой, чувашами и татарами были Федор Сукнин и Ларька Тимофеев. Татары, мордва воевали своим излюбленным способом — наскоком. Ударившись о ряды стрельцов, большинство которых было уже обучено по европейскому образцу, они рассыпались и откатывались. Ларька, Федор и другие есаулы и сотники опять собирали их, налаживали мало-мальский порядок и вели снова в бой. Степан хорошо знал боевые качества своих инородных союзников и отдал к ним лучших есаулов. Есаулы матерились до хрипа, собирая текучее войско, орали, шли при сближении с врагом в первых рядах... В этом бою погиб Федор Сукнин.

Донцы стояли насмерть. Они не уступали врагу в организованности, а искусства драться им было не занимать.

Барятинский отступал.

Степан был в гуще сражения. Он отвлекался только, чтобы присмотреть, что делается с флангов — у мужиков. С мужиками тоже были казачьи сотники и верные стрельцы астраханские, царицынские и других городов. Мужики воинское искусство восполняли нахрапом и дерзостью, но несли большой урон.

Степан взял с собой с десяток казаков, пробился к ним, встал с казаками в первые ряды и начал теснить стрельцов.

— Не валите дуром!.. — кричал он.— Не молотьба вам! Матвей!

— Ой, батька!

— Прибери поздоровей с жердями-то — ставь в голову! А из-за их — кто с топорами да с вилами, — пускай из-за их выскакивают. Рубнулись — и за жерди! А жердями пускай все время работают. Меняй, если пристанут! Взял?

— Взял, батька!.. Не слухают только они меня.

— Перелобань одного-другого — будут слухать.

— Батька! — закричали со стороны казаков. — Давай к нам! У нас веселее!

Дед Любим был с молодыми казаками.

— Минька!.. Минька, паршивец! — кричал он. — Не забывайся! Оглянись — кто сзади-то?!

— Чую, диду!

— Ванька!.. Отойди замотай руку!

— Сейчас!.. Маленько натешусь.

— Не забывайтесь, чертяки!

Так учил дед Любим своих питомцев. А случилось, что «забылся» сам атаман. Увлекся и оказался один в гуще вражеского войска. Оглянулся... Солдаты, окружавшие его, сообразили, кто это. Стали теснить дальше от разинцев.

— Ларька! — крикнул Степан.

С добрый десяток солдат кинулся к нему. Один прыгнул сзади, сшиб Степана с ног и стал ломать под собой, пытаясь завернуть руки за спину.

Ларька услышал крик атамана, пробился с полусотней к нему. И поспел. Застрелил солдата над ним.

Степан поднялся — злой и помятый.

— Чего вы там?! — заорал. — Атаману ноги на шее завязывают, а они чешутся!..

— Стерегись хошь маленько! — тоже сердито крикнул Ларька. — Хорошо — услыхал... Не лезь в кучу!

— Что мордва твоя?

— Клюем! Наскочим — опять собираю... Текут, как вода из ладошки.

— М-мх!.. Войско. Не сварить нам с ими каши, Ларька. Побудь с казаками, я сам пойду туда.

...Мордва и часть мужиков с дрекольем опять отбегали от сражения.

Степан и с ним десятка два казаков остановили их.

—...В гробину вас!.. В душу! — орал Степан. — Куды?! — Двух-трех окрестил кулаком по уху. — Стой!

Инородцы и мужики остановились.

Степан построил их так, чтоб можно было атаковать, и стал объяснять:

— Сейчас наскочим — первые пускай молотют, сколько есть духу. Пристали — распадайся, дай другим... А сами пока зарядись, у кого есть чего, передохни. Те пристали — распадись, дай этим. Чтоб напереду всегда свежие были. И не бегать у меня! Казаков назад поставлю, велю рубить! Кого боитесь-то?! Мясников? Они только в рядах мастаки — топорами туши разделывать! А здесь они сами боятся вас. Ну-ка!.. Не отставай!..

Наскочили. Заварилась каша... Молотили оглоблями, жердями, рубились саблями, кололись пиками, стреляли...

А уже вечерело. И совсем стало плохо различать, где свои, где чужие.

— Круши! — орал Степан. — Вперед не суйся — ровней! А то от своих попадет.

— Ровней, ребятки! — покрикивал дед Любим. — Ровней, сизые!

Степану прострелили ногу. Он, ругаясь, выбрался из свалки, взошел, хромая, на бугорок. Ему помогли стащить сапог.

Подошел потный и окровавленный Ларька.

— Куды?.. В ногу? — спросил он.

— В ногу.

— Хватит, что ль? Не видно стало...

— Погодь. Пускай сам отойдет.

— Отходит уж.

— Ну, вели и нашим униматься.

...Битва долго еще ворочалась, гудела гремела, кричала, брызгала в ночи огнями выстрелов. Но постепенно затихала.

На совет к атаману собрались есаулы.

— Барятинский отходит к Тетюшам.

— Добре. Городок надо брать. Пока подойдут Урусов с Долгоруким, нам надо в городке быть. Брать надо. Иначе хана́ нам тут с мужиками...

— Обождать бы, батька. А ну — хитрит Барятинский?

— Не хитрит. Знает теперь: одному ему нас не одолеть. А других нам в открытом поле ждать не гоже: пропадем с мужиками. Горе луковое — не вояки. Отводите потихоньку к острожку. Был там кто-нибудь?

— Были! — откликнулись из группы есаулов. — Сдадут острожок. А рубленый город надо приступом доставать.

— Будем доставать. Готовьте приметы. Сено, солому, дранку — подожгем. Лестницы вяжите... Не давайте людям охлаждаться. Там отдышимся. Взять надо городок!

Наступила роковая ночь.

В темноте Степан подвел войско к посадской стене, где был острог, и повел на приступ. Со стены и с вала выстрелили по ним холостыми зарядами (пыжами), и разинцы скоро одолели первую оборонительную черту.

Части войска Степан велел укрепить стену и расставить на ней пушки (на случай, если Барятинский вздумает вернуться и помешать штурму), остальных бросил на стены городка.

Начался штурм.

Стены и городок пытались зажечь. По ним стреляли горящими поленьями, калеными ядрами... Несколько раз в городке вспыхивали пожары. Симбирцы тушили их. То и дело в разных местах занималась огнем и стена. Осажденные свешивали с нее мокрые паруса и гасили пламя. А в это время казаки подставляли лестницы, и бой закипал на стенах.

Упорство тех и других было свирепое, страшное. Новые и новые сотни казаков упорно лезли по шатким лестницам... В них стреляли, лили смолу, кипяток. Зловещие зарева огней то здесь, то там выхватывали копошащиеся толпы штурмующих.

Разин сам дважды лазал на стену. Оба раза его сбивали оттуда. Он полез в третий раз... Ступил уже на стену, схватился с тремя стрельцами на саблях. Один изловчился и хватил его по голове. Шапка смягчила удар, но он был все-таки достаточно силен, чтобы на некоторое время вывести атамана из строя, ослабить его неукротимую волю.

Ларька и на этот раз выхватил его из беды.

Рану наскоро перевязали. Степан очухался. Скоро он снова был на ногах и бросал на стены новых и новых бойцов.

Урон разинцы несли огромный.

— Городок надо взять! — твердил Степан.

Беспрерывно гремели пушки; светящиеся ядра, описывая кривые траектории, падали в городке. Точно так же летели туда горящие поленья и туры (пучки соломы с сухой драниной внутри). Со стены беспрерывно гремели выстрелы.

Под стены подвозили возы сена и зажигали. Со стен лили воду.

...К Степану привели переметчика из города.

— Ну? — спросил Степан.

— Хочут струги ваши отбить.

— А?!

— Хочут струги отбить! Вылазкой!.. С той стороны!

Степан оскалил стиснутые зубы, огляделся...

— Ларька! Мишка! Кто есть?!..

— Мишку убили! — откликнулся подбежавший сотник. — Федора тоже.

— К стружкам! — велел ему Степан. — Бери сотню — и к стружкам! Бегом!

В это время со спины разинцев, от Свияги-реки, послышались отчаянный шум и стрельба. И сразу со всех сторон закричали казаки:

— Обошли, батька! Долгорукий с Урусовым идут!..

— Ларька!

— Здесь, батька!

— Собери казаков... Не ори только. К Волге — в стружки. Без шума!

— Чую, батька.

— Найдите Матвея.

Матвея скоро нашли.

— Стойте здесь, Матвей. Я пойду с казаками навстречу пришлым...

— Как жа, Степан?.. Ты что?!

— Стой здесь! — Степан был бледный и слабо держался на ногах.

Матвей понял, что их оставляют одних.

— Мужики!!! — заполошно заорал он и бросился было к стене, к мужикам. Ларька догнал его, сшиб с ног, хотел зарубить. Степан не дал. Матвею сунули кляп в рот и понесли к берегу.

Скоро казаков никого у стены не было.

Штурм продолжался.

Матвей очнулся только в струге.

Светало.

Сотни три казаков молча, изо всех сил гребли вниз по Волге.

Матвей огляделся... И все вспомнил. И все понял. И заплакал. Тихо, всхлипами.

— Не скули, — сказал Степан негромко.

— Ссади меня, — попросил Матвей.

— Я ссажу тебя!.. На дно вон.

Матвей умолк.

И все тоже молчали.

— Придем в Самару—станем на ноги, —

заговорил Степан, ни к кому не обращаясь.— Через две недели нас опять тридцать тыщ станет.

— Сколько их там легло-о! — как-то с подвывом протянул Матвей. — Сколько их полегло, сердешных!..

— Ихная кровь отольется, — сказал Степан.

— Кому?

— Скоро отольется!

— Да кому?!

Ларька выхватил вдруг саблю и замахнулся на Матвея:

— Молчи, собака!

Степан оглянулся, пристально посмотрел на Матвея:

— Кто виноватый, Матвей?

— Ты, Степан.

Степан побледнел еще больше, с трудом поднялся, пошел к Матвею.

— Кто виноватый?

— Ты!

Степан подошел вплотную к истерзанному горем Матвею.

— Ты говорил: я не буду виноватый...

— Зачем бежим?! Их там режут, колют сейчас, как баранов!.. Зачем бросил их! Ваське пенял, что он мужиков бросал... Сам бросил! Бросил! Бросил!

Степан ударил его. Матвей упал на дно стружка, поднялся, вытер кровь с лица. Сел на лавку. Степан сел рядом.

— Они пока одолели нас, Матвей. Дай с силами собраться... Кто сказал тебе, что это — конец? Что ты? Сейчас прибежим в Самару, соберемся... Нет, это не конец. Что ты! Верь мне...

— Все изверилось у меня, вся кровь из сердца вытекла. Сколько их там!.. Милые...

— Больше будет. Астраханцы придут... Васька с Федькой, самарцы, царицынцы... На Дон пошлем. Алешку Протокина найдем. К Ивану Серку напишем... — Степан опять говорил как будто сам с собой, проборматывал.

— Не пойдут они теперь за тобой. Они удачливых атаманов любют. А тебя сбили... Не пойдут теперь.

— Врешь!

Стали выше Самары.

Степан послал Ларьку с казаками в город — проведать. Сам ушел от стругов, сел на берегу.

Это было то место, где совсем недавно стояло его войско. Еще всюду видны были следы стоянки лагеря.

Мрачно и пристально смотрел Степан на могучую реку.

Вдали на воде показались какие-то странные высокие предметы. Они приближались. Когда они подплыли ближе, Степан разглядел, что это.

Это были плоты-виселицы. На каждом плоту было торчмя укреплено бревно с большой крестовиной наверху. И на этих крестовинах гроздьями — по двадцать-тридцать — висели трупы. Плотов было много. И плыли они медленно и торжественно.

Степан, не отрываясь, смотрел на них.

Подошел Матвей, тоже сел. И тоже стал смотреть на плоты. Лица обоих были бледны, в глазах — боль. Долго смотрели.

— Считай, — тихо сказал Степан. — За каждого здесь — пятерых вешать буду.

— Кого считать! — так же тихо откликнулся Матвей. — Все наше войско тут. Только не на Дону наше спасение, Степан. Нет.

— Где жа?

— Там, — Матвей показал на плоты, — Откудова они плывут.

Подскакал на коне Ларька.

— Не пускает Самара.

•

— Как?! — Степан вскочил. — Как?
— Закрылась.
— Взять!!! Раскатать по бревну, спалить дотла!..
— С кем возьмешь-то? Взять. Перевернулось там все... Побили наших...
Степан растерянно оглянулся.

Уже только сотни две казаков скачут верхами приволжской степью. Скачут молча. Впереди Разин, Ларька Тимофеев, дед Любим, несколько сотников.
Еще город на пути — Саратов.
Степан опять послал Ларьку. И опять ждет...
Подъехал Ларька.
— Не открыли.
— В Царицын, — сказал Степан. — Там Пронька. Саратов потом сожгем. И Самару!.. И Синбирск!! Все выжгем, в гробину, в кровь!! — Он крутнулся на месте, стал хватать ртом воздух. — Всех на карачки поставлю, кровь цедить буду!.. Не меня,— он рванул одежду на груди,— не меня змей сосать будет! Сам сто лет кровь лить буду!..
Ларька и Матвей схватили его за руки. Он уронил голову на грудь, долго стоял так. Поднял голову — лицо в слезах. Сказал негромко:
— В Царицын.
— Плохой ты, батька... Отдохнуть ба.
— Там отдохнем. Там нет изменников.

Теперь уж полторы сотни скачет осенней сухой степью.
Степан действительно очень плох.
На этом перегоне вечерней порой у него закружилась голова, он потерял сознание и упал с коня.

Очнулся Степан в каком-то незнакомом курене. Лежит он на широкой лежанке с перевязанной головой. Никого нет рядом. Он хотел позвать кого-нибудь... застонал.
К нему подошел Матвей Иванов.
— Ну слава те, господи! С того света...
— Где мы?
— На Дону на твоем родимом. — Матвей присел на лежанку. — Ну, силы у тебя!.. На трех коней.
— Ну? — спросил Степан, требовательно глядя на Матвея. — Долго я так?..
— Э-э!.. Я поседел, наверно. Долго! — Матвей оглянулся на дверь и заговорил, понизив голос, как если бы он таился кого-то: — А Волга-то, Степушка, горит. Горит, родимая! Там уж, сказывают, не тридцать, а триста тыщ поднялось. Во как! А атаманушка тут — без войска. А они там, милые, — без атамана. Я опять бога любить стал: молил его, чтоб вернул тебя. Вот — послушал. Ах, хорошо, Степушка!.. Славно! А то они понаставили там своих атаманов: много и без толку.
— А ты чего так — вроде крадисся от кого?
— На Дон тебя будут звать... — Матвей опять оглянулся на дверь. — Жена тут твоя, да Любим, да брат с Ларькой наезжают...
— Они где?
— В Кагальнике сидят. Хотели тебя туды такого, мы с дедкой не дали. Отстал от тебя Дон — и плюнь на его. Ишшо выдадут. На Волгу, батька!.. Собери всех там в кучу — зашатается Москва. Вишь, говорил я тебе: там спасение. Не верил ты все мужику-то, а он вон как поднялся!.. Ох, теперь его нелегко сбороть.
— А на Дону что?
— Корней твой одолел. Кагальник-то хотели боем взять — не дались. Бери сейчас всех оттудова — и...
— Много в Кагальнике?

— С три сотни.

— А в Астрахани?..

— Васька помер, царство небесное. Митрополита убили. Зря. И ты с церквой зря ругался — проклянут они тебя. Это промашка твоя. Дон-то расшиперился — дураки. Но мужик, он...

Вошел дед Любим.

— Мать пресвятая!..

— Пришел попроведать с того света,— сказал счастливый Матвей.— Вот как бывает — не чаяли, не гадали.

— Что на Дону, дед?

— Плохо, атаман. Корней да Мишка Самаренин верх взяли. С царем снюхались...

— А казаки что?!..

— А казаки что?! Нет тебя — они в разные стороны.

— И наплевать на их! — с сердцем сказал Матвей.

Дед Любим посмотрел на него с усмешкой, пожаловался Степану:

— Загрыз меня тут совсем. Я уж не рад стал, что и казак-то.

Степан встал было с лежанки, но его шатнуло вбок. Он сел.

— Сиди уж... Куды ты?

Степан привыкал к новому состоянию. Силы потихоньку возвращались к нему.

— Когда Ларька с Фролом приедут?

— Сегодня пожалуют.

— Алена с ими?

— Алена здесь. Сейчас покличу.— Матвей вышел из куреня.

— Правда, на Волге-то? — спросил Степан.

Дед Любим подумал.

— Не знаю, как тебе сказать. Поднялось много. С Мишкой Осиповым, с Васькой Федоровым, Харитонов... Эти вроде войском держутся, а остальные — кто в лес, кто по дрова. Разлилось широко, а мелко. Казаков там — никого.

Степан в волнении встал. И устоял.

— Глубоко будет. Корнея с Мишкой надо убить. Это мой промах, я их жить оставил. Завтра... Мы где?

— В Качалинском.

— Завтра в Кагальник поедем. Вот вам и конец! — воскликнул Степан, неведомо к кому обращаясь. — Начало!

— Окрепни сперва.

Вбежала Алена.

— Родимый ты мой!.. Степушка!..— Повисла на шее мужа. — Да царица ты небесная, матушка-а!..

— Ну, ну, только не выть, — предупредил Степан.

Дед Любим поднялся, сказал сам себе:

— Пойду приму спухи. Во здравие. Можа, принесть кварту?

— Не надо.

Любим вышел.

Обо всем, видно, успели поговорить Степан с женой. Осталось главное:

— Степушка, родимый, согласися. Пошто ты его врагом-то зовешь? Он вон как об тебе печалился...

— Дура! — Степан встал с кровати, заходил по куреню. Алена осталась сидеть. — Ах, дура!.. Приголубили ее. Он — лиса, я его знаю. Чего он говорит?

— Поедем, говорит, с им вместе, он повинится царю — царь помилует. Было так — винились.

— Зачем жа он войной на Кагальник приходил?

— Они тебя опять сбивать станут, смутьяны... Он хотел их переимать.

— Тьфу!..— Степан долго ходил туда-сюда в сильном раздражении. — И ты мне говоришь такое!

— Кто же тебе говорить будет? Смутьяны твои? Они ждут-не дождутся, когда ты на ноги станешь. Им опять уж не терпится, руки чешутся — скорей вое-

вать надо, чтоб их черт побрал. Согласись, Степушка!.. Съезди к царю, склони голову, хватит уж тебе. Слава богу, живой остался. Молебен царице небесной отслужим да и станем жить, как все добрые люди. Чего тебе надо ишшо? Всю голь не пригреешь — ее на Руси много.

— Сам он к царю ездил?

— Иван Аверкиев с казаками. В двенадцать. А царь, слышно, заслал их в Холмогоры — не верит.

— Сука, — с сердцем сказал Степан, думая о своем. — Помутил Дон. Я его живого сожгу!.. И всю старшину, всех домовитых!.. Не говори мне больше такие слова, не зли — я ишшо слабый. К Корнею я приду в гости. Я к им приду! Пусть заранынше в Москву бегут.

Алена заплакала.

— Не обманывает он тебя, Степушка!.. Поверь ты. Не с одной мной говорил, с Матреной тоже, с Фролом...

— Он знает, с кем говорить.

— Он говорил: Ермака миловал царь, тебя тоже помилует. Расскажешь ему на Москве, какие обиды тебя на грех такой толкнули... Он сам с тобой поедет. Не лиходей вить он тебе, не чужой...

— Хватит. Вытри слезы. Афонька как?

— Ничо. С бабкой Матреной там... Она прихворнула. Повинись, Степушка, родной мой.

— Тут кони есть?

— Есть.

— Покличь деда с Матвеем. Сама тоже собирайся.

— Слабый ты ишшо. Куды?

— Иди покличь.

— Господи, господи!.. — горько воскликнула Алена. — Не видать мне, видно, счастья на роду, видно, проклятая...

— Не скули, Алена! Радоваться надо — поднялся, а ты воешь.

— Я б радовалась, если бы ты унялся теперь. А то заране сердце обмирает. Уймись, Степан.

— Уймусь. Как ни одного боярина на Руси не станет, так уймусь. Потерпи маленько. Иди покличь деда.

В Кагальник прибыли на третий день. Казаки — триста самых отпетых и преданных — встретили атамана, как господа-бога.

— Батька! Со здравием тебя!.. — орали.

— Ура-а!!!

— Здоров, батюшка. Го-о!..

Кидали вверх шапки.

Степан улыбался, кивал головой. Похоже, можно было начинать все сначала.

— Здорово, братцы! Как вы тут?

— Заждались тебя!

— Ну, добре.

Вышли навстречу Ларька, сотники, брат Фрол.

— Слыхал? Корней-то с Мишкой войной на нас приходили! — весело известил Ларька.

— Что ж ты радуисся? — спросил Степан, слезая с коня. — Горевать надо.

— Плевал я на их... горевать.

Степан устал за дорогу. Прошли в землянку.

Матрена, слабая и счастливая, приподнялась на лежанке.

— Прилетел, сокол... Долетели мои молитвы.

Степан неумело приласкал старуху.

— Что эт ты? Завалилась-то?

— Вот — завалилась, дура старая... Афонька давно уж ждал, когда его заметит отчим.

— Афонька!.. Ух, какой большой стал! Здоров! — Поднял мальчика, потискал. — Вот гостинцев, брат, у меня на этот раз нету — не обессудь. Самого, вишь, угостили... насилу очухался.

Не терпелось Степану начать разговор деловой — главный.

— Ларька, говори: какие дела? Как Корнея приняли?

— Ничо, хорошо. Больше зарекся.

— Много с им приходило?

— Четыре сотни. К царю они послали Ивана Аверкиева.

— Вот тут ему и конец, старому. Я его миловал сдуру... А он додумался: бояр на Дон звать. Чего тут без меня делали?

— В Астрахань послали, к Серку писали, к нагаям...

— Казаки как?

— На раскорячку. Корней круги созывает, плачет, что провинились перед царем...

— Через три дня пойдем в Черкасск. Я ему поплачу там...

— Братцы мои, люди добрые, — заговорил Матвей, молитвенно сложив на груди руки, — опять вить вы не то думаете. Опять вас Дон затянул. Вить война-то идет! Вить горит Волга-то! Вить там враг-то наш — на Волге! А вы опять про Корнея свово: послал он к царю, не послал он к царю... Зачем в Черкасск ехать?

— Запел! — со злостью сказал Ларька. — Чего ты суесся в чужие дела?

— Какие же они мне чужие?! Мужики-то на плотах — рази они мне чужие?

Тяжелое это воспоминание — мужики на плотах. Не по себе стало казакам.

— Помолчи, Матвей!— с досадой сказал Степан. — Не забыл я тех мужиков. Только думать надо, как лучше дело сделать. Чего мы явимся сейчас туда в три сотни? Ни себе, ни людям...

— Пошто так?

— Дон поднять надо.

— Опять за свой Дон!.. Да там триста тыщ поднялось!..

— Знаю я их, эти триста тыщ! Сегодня триста, завтра — ни одного.

— Выдь с куреня! — приказал Ларька, свирепо глядя на Матвея.

— Выдь сам! — неожиданно повысил голос и Матвей.— Атаман нашелся. Степан... да рази ж ты не понимаешь, куды тебе сейчас надо? Вить что выходит-то: ты без войска, а войско без тебя. Да заявись ты туда — что будет-то! Все Долгорукие да Барятинские навострят лыжи. Одумайся, Степан...

— Мне нечего одумываться! — совсем зло отрезал Степан. — Чего ты меня, как дитя малое, уговариваешь. Нет войска без казаков! Иди сам воюй с мужиками с одними.

— Эхх! — только и сказал Матвей.

— Все конные? — вернулся Степан к прерванному разговору.

— Почесть все.

— Три дня на уклад. Пойдем в гости к Корнею.

Ночью в землянку к Матвею пришел Ларька.

— Спишь?

— Нет, — откликнулся Матвей и сел на лежанке. — Какой тут сон...

— Собирайся, пойдем: батька зовет.

— Чего это?.. Ночью-то?

— Не знаю.

Матвей внимательно посмотрел на есаула... И страшная догадка поразила его. Но еще не верилось.

— Ты что, Лазарь?..

— Что?

— Зачем я ему понадобился ночью?

— Не знаю. — Ларька упорно не смотрел на Матвея.

— Не надо, Лазарь... Лишний грех берешь на душу.

— Одевайся! — крикнул Лазарь.

Матвей встал с лежанки, прошел в угол,

где теплилась свечка, склонился к сундучку, который повсюду возил с собой. Достал из него свежую полотняную рубаху, надел... Опять склонился к сундучку. Там — кое-какое барахлишко: пара свежего белья, иконка, фуганок, стамеска, молоток — он был плотник. Это все, что он оставлял на земле. Он перебирал руками свое имущество... Не мог подняться с колен.

— Ну!

Матвей словно не слышал окрика, все перебирал инструменты. Он плакал.

Утром Ларька доложил Степану:

— Этой ночью... Матвей утек.

— Как?

— Утек. Кинулись сейчас — нигде нету. К мужикам, видно, своим — на Волгу.

Степан пристально посмотрел на верного есаула.

— Зря, — сказал он. — Не надо было. Самовольничаешь!

Ларька промолчал.

Через три дня три сотни казаков во главе с Разиным скакали правым берегом Дона, вниз, к Черкасску. В «гости» к Корнею.

Опять — движение, кони, казаки, оружие... Резковатый, пахучий дух ранней весны. И не кружится голова от слабости. И крепка рука. И близок враг — свой, «родной», знакомый.

Может, это начало?

Черкасск закрылся.

Затанцевали на конях под стенами.

— В три господа-бога!.. — ругался Степан. Но сделать уже ничего нельзя было — слишком мало силы, чтобы пробовать брать хорошо укрепленный городок приступом.

Трижды посылал Степан говорить с казаками в городе.

— Скажи, Ларька: мы никакого худа не сделаем. Надо ж нам повидаться! Что они, с ума там посходили? Своих не пускают...

Ларька подъезжал близко к стене, переговаривался. И привозил ответ:

— Нет.

— Скажи, — накалялся Степан, — если они, в гробину их, будут супротивничать, мы весь городок на распыл пустим! Всех в Дон посажу! А Корнея на крюк за ребро повешу. Живого закопаю! Пусть они не слухают его, он первый изменник казакам, он продает их царю. Рази они совсем сдурели, что не понимают!

Ларька подъезжал опять к стене и опять долго толковал с казаками, которые были на стене. И привозил ответ:

— Нет. Ишшо сулятся стрельбу открыть. Одолел Корней.

— Скажи, — велел в последний раз Степан, — мы ишшо придем. Мы придем! Плохо им будет! Плохо будет! Кровью они плакать будут за уговоры Корнеевы. Скажи им, что они все там проданы с потрохами! И если хоть одна сука в штанах назовет себя казаком, то пусть у того глаза на лоб вылезут. Пусть там над ими малые дети смеются.

Ехали обратно. Не радовала близкая весна, не тревожил сердце родной, знакомый с детства милый простор.

Нет, это, кажется, конец.

Астрахань не слала гонцов. Серко молчал. Алешка Протокин затерялся где-то в степях Малого Нагая.

Степан бросился в верховые станицы поднимать казаков, заметался, как раненый зверь в клетке.

Станица за станицей, хутор за хутором...

По обыкновению Степан велел созывать казаков на майдан и держал короткую речь:

— Атаманы молодцы! Вольный Дон, где отцы наши кровь проливали и в этой земле лежат покойные, его теперь наша старши́на с Корнеем Яковлевым и Мишкой Самарениным продают царю и называют суды бояр. Так что лишают нас вольностей, какие нам при отцах и дедах наших были! И нам бы теперь не стерпеть такого позора и всем стать заодно! Чтоб нам с вами своей казачьей славы и храбрости не утратить и помочь бы нашим русским и другим братам, которых бьют на Волге. А кто пойдет на попятный, пусть скажет здесь прямо и пусть потом на себя пеняет!

Таких не было, которые бы заявляли «прямо» о своем нежелании поддержать разинцев и помочь «русским и другим братам» на Волге, но к утру многих казаков не оказывалось в станице. Степан зверел.

— Где другие?! — орал он тем десяти-пятнадцати, которые являлись поутру на майдан.— Где кони ваши?! Пошто неоружные?!

Угрюмое молчание было ответом.

В другом месте Степан откровенно соблазнял:

— Атаманы молодцы! Охотники вольные!.. Кто хочет погулять с нами по чисту полю, красно походить, сладко попить да поесть, на добрых конях поездить — пошли со мной! Хватит вам киснуть с бабами!..

Результат — тот же: десять-двенадцать молодых казаков, два-три деда, которые слышали про атамана «много доброго». И все.

Тоска овладела Степаном. Он не умел ее скрывать. Однажды у них с Ларькой вышел такой разговор. Они были одни в курене. Степан выпил вина, сплюнул.

— Не пьется, Ларька. Мутно на душе. Конец это.

— Какой конец? Ты что?

— Конец... Смерть чую.

— Брось! Пошли в Астрахань... Уймем там усобицу ихную. Можа, в Персию опять двинем.

— Нет, туды теперь путь заказан. Там два псаря сразу обложут: царь с шахом. Они теперь спелися.

— Ну, на Волгу пошли!

— С кем? Сколь нас!

— Сколь есть... Мужиками обрастем.

— Мужики — это камень на шее. Когда-нибудь да он утянет на дно. Вся надежа на Дон была... Вот он — Дон! — Степан надолго задумался. Потом с силой пристукнул кулаком в столешницу. — На кой я Корнея оставил?! Где голова была!.. Рази ж не знал я его? Знал: не станет он тут прохлаждаться.

В одной станице, в курене богатого казака, вышел с хозяином спор.

— Пропало твое дело, Степан Тимофеич, — заявил хозяин напрямки. — Не пойдут больше за тобой.

— Пошто?

— Пропало...

— Откудова ты взял?!

— Видим... не слепые. За тобой вить кто шел-то? Голытьба наша да москали, которых голод суды согнал. Увел ты их, слава богу, рассеял по городам, сгубил которых — теперь все, не обижайся. Больше некому.

— А ты, к примеру, пошто послужить не хошь?

— Кому? — Казак прищурил глаза в усмешке. — В разбойниках не хаживал,

не привел господь-бог... С царем мне делить нечего — мы с им одной веры...

— А мужиков... — Степан уже пристально смотрел на казака. — Братов таких же, русских, одной с тобой веры... бьют их... У тебя рази душа не болит?

— Нет. Сами они на свой хребет наскребли... А ты, Степан, не жилец на свете.

Степан и Ларька уставились на казака.

— Смертью от тебя пахнет, — пояснил тот. — Как вроде — травой лежалой. Я завсегда чую, когда от человека так пахнет. Значит: не жилец.

— А от тебя не пахнет? — спросил Степан.

— От себя не учуешь. А вот у нас в станице, кто бы ни помирал — я наперед знаю. Я — такой. Меня даже боятся. А от тебя сейчас крепко несет. Срубют тебя, Степан, на бою. Оно ба и лучше: взбаламутил ты всех... Царя лаешь, а царь-то кормит нас всех. А сейчас вот — по твоей милости — без хлебушка сидим. Мы за тебя и в ответе оказались. А на кой ты нам? Мы с царем одной веры,— еще раз сказал казак.

Степан побледнел.

Ларька встал и вышел из куреня, чтоб не видеть жестокой расправы. Слышал, как Степан сказал еще:

— Поганая ваша вера, раз она такая...

Больше Ларька не слышал.

Все те же три сотни казаков со Степаном бросались от станицы к станице, пытаясь поднять донцов.

Донцы не поднимались.

В одной станице их догнал верховой.

— За вами не угонисся. То там, сказывают, видали, то тут...

— Говори дело!

— Корней в Кагальник нагрянул...

Степан, Ларька, сотники молчали.

— Ну? — не выдержал Степан. — С войском?

— С войском.

— Сколь?

— Сот семь, можа, восемь... Сказывает, грамоту от царя привез.

— Какую грамоту?

— Больше молчит. Велел сказать: милостивая грамота.

Степан долго не думал:

— В Кагальник!

— Степан... я не поеду, — заявил Ларька.

— Как так?

— Подвох это. Какая милостивая грамота! Ты что?

— Рази я для того еду, что в грамоту ту верю?

— Для чего ж?

— Приедем — все разом решим. Раз они сами вылезли — нам грех уклоняться от боя.

— В триста-то казаков на семьсот!.. Нет, Степан... ты вояка добрый, а там тоже — не турки, а казаки.

— Умрем по чести.

— Мне ишшо рано.

Степан посмотрел в глаза честному есаулу. Ларька выдержал взгляд атамана.

Степан отвернулся, долго молчал. Потом обратился ко всем казакам:

— Казаки! Вы слыхали: в Кагальник пришел с войском Корней Яковлев. Их больше. Кто хочет иттить со мной — пошли, кто хочет с Ларькой оставаться — я не неволю. Обиды тоже не таю. Вы были верными мне товарищами, за то вам поклон мой. — Степан поклонился.— Разделитесь и попрощайтесь. Даст бог — свидимся, а нет — не поминайте лихом.— Степан подъехал к Ларьке, обнял его — поцеловались.

— Не помни зла, батька.

— Не тужи. Погуляй за меня. Видно, правду мне казак говорил...

Ларька смахнул некстати навернувшуюся слезу.

Степан развернул коня и, не оглядываясь, поскакал в степь. Он слышал топот за собой, но не оглядывался, крепился. Потом оглянулся... Не больше полусотни скакало за ним.

Трудно понять, какие чувства одолели Степана с момента, когда он узнал, что в Кагальнике сидит Корней Яковлев. Он прямиком шел к гибели. Он не мог не знать этого. И он шел.

Оставив полусотню на берегу Дона (таково было условие сидящих теперь в Кагальнике), он с тремя есаулами переплыл, стоя на конях, на остров. И явился в свою землянку, где были Корней и старшина.

У входа в землянку его и есаулов хотели разоружить. Степан вытащил саблю — как если бы хотел отдать ее — и вдруг замахнулся на караульных. Те отскочили.

Степан вошел в полном вооружении — решительный, гордый и насмешливый.

Корней и старшина сидели за столом. Всего их было человек двенадцать. Они слышали шум у входа, и многие держали правые руки с пистолями под столом.

В землянке была Алена. Матрены, брата Фрола и Афоньки не было.

— Здорово, крестный! — приветствовал Степан Корнея.

— Здоров, сынок!

— Чего за пустым столом сидите? Алена!.. Али подать нечего?

— Есть, Степан, как жа так нечего!..

— Так давай! — Степан отстегнул саблю, бросил ее на лежанку. Пистоль оставил при себе. Есаулы сабель не отстегнули.

Степан прошел на хозяйское место — в красный угол. Сел.

Никто не понимал, что происходит. Даже Корней был озадачен, но вида не показывал.

— Где ж твое войско, крестник? — спросил он.

— На берегу стоит.

— Там полста только... Все, что ль?

— А у тебя сколь? Семьсот, я слыхал? Вот — семьсот твоих да полста моих — семьсот с полусотней. Вот мое войско. Пока столько... Скоро больше будет.

Корней вытер усы, промолчал.

Алена поставила на стол вино.

— Разливай, дядя Емельян! — Степан хлопнул по плечу рядом сидящего пожилого дородного казака. — Вынь руку-то из-под стола.

Дядя Емельян замешкался и смутился. Выручил его Корней. Взял бутыль и разлил по чашам. Но опять вышла заминка — надо брать чаши. Левыми? — не по-христиански. Половина сидящих продолжала сидеть.

Степан взял свою чару, поднял...

Старшина сидела в нерешительности.

— Кладу — вот. Выкладывайте и вы, не бойтесь. Али вы уж совсем отсырели, в Черкасске сидючи? Нас вить четверо только!..

Казаки поклали пистоли на стол, рядом с собой, взяли чары.

— Я радый, что вы одумались и пришли ко мне, — сказал Степан. — Давно надо было. Что в Черкасск меня не пустили — за то вам прощаю. Это дурость ваша, неразумность. Выпьем теперь за вольный Дон — чтоб стоял он и не шатался! Чтоб никогда он не знал изменников поганых!

Выпили.

— Ты с чем приехал, Степан? — прямо спросил Корней.

— Карать изменников! — Степан ногой опрокинул стол. Трое его есаулов рубили уже старшину. Раздались выстрелы... В землянку вбежали. Степан застрелил одного и кинулся к сабле, пробиваясь через свалку кулаком, в котором был зажат пистоль.

— Степан!.. — вскрикнула Алена. — Они жа с грамотой царской! Степушка!.. — Она повисла у него на шее.

Этим воспользовался Корней, ударил его чем-то тяжелым по голове. Удар, видно, пришелся по недавней ране. Степан упал.

И опять звон ударил в голову. И ночь сомкнулась над ним. Не чувствовал он, не слышал, как били, пинали, топтали его распростертое тело.

— Не до смерти, ребятушки!.. —кричал Корней. — Не до смерти! Нам его живого надо.

В это самое время Степан, безбородый еще, молодой, усатый казак, ехал в Соловецкий монастырь помолиться святому Зосиме. Была весна и солнце.

— Далеко ли, казак? — спросил его встречный старый крестьянин.

— В Соловки. Помолиться святому Зосиме, отец.

— Доброе дело, сынок. На-ка, поставь и за меня свечку.— Крестьянин достал из-за ошкура тряпицу, размотал ее, достал монетку, подал казаку.

— У меня есть, отец. Поставлю.

— Нельзя, сынок. То — ты поставишь, а это — от меня. На-ка.

Степан взял.

— Чего ж тебе попросить?

— Чего себе, то и мне. Он знает, чего нам надо.

— Он-то знает, да я-то не знаю.

Крестьянин засмеялся:

— Знаешь.

...И пришел Степан в Соловецкий монастырь. И вошел в храм.

— Какой Зосима-то? — спросил у монаха.

— А вон!.. Что ж ты идешь молиться и не знаешь, кому.

Степан стал на колени перед изображением святого. Перекрестился...

И вдруг святой загремел на него со стены:

— Вор, изменник, крестопреступник, душегубец!.. Забыл ты святую соборную церковь и православную христианскую веру!..

Уже с амвона церкви священник вычитывает анафему, продолжая начатое Зосимой:

— ...Великому государю изменил, и многия пакости, и кровопролития, и убийства во граде Астрахане и в иных низовых градах учинил, и всех купно православных, которые к его воровству не пристали, побил, со единомышленники своими да будет проклят!..

Священник другой церкви продолжает:

— И к великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу, всея Великия и Малыя и Белыя России самодержцу, крестное целование и клятву преступивший, иго работы отвергший...

Слушают люди.

Еще церковь, еще один служитель:

— Новый вор и изменник донской казак Стенька Разин, зломысленник, враг и крестопреступник, разбойник, душегубец, человекоубиец, кровопиец...

— Врете! — сильный душераздирающий голос женщины.— Это кричит Алена-старица с костра. Ее жгут. — Вре-

те, изверги! Мучители!.. Это мы вас,— кричит она, объятая пламенем, в лица царевым людям (стрельцам и воеводам, которые обступили костер со всех сторон).— Не вы, мы вас проклинаем! Я, Алена-старица, за всю Русь, за всех людей русских проклинаю вас! Будьте вы трижды прокляты!!! — Она задохнулась дымом... И тихо стало.

Другая тишина и покой... Отлогий берег Дона. Низину еще с весны затопило водой, и она так там и осталась, образовав неширокий залив. Прозрачную, зеркальную гладь не поморщит ветерок, не тронет упавший с дерева лист; вербы стоят по колена в воде и отражаются в ней чисто, ясно.

Станица в две сотни казаков расположилась на берегу залива покормить лошадей. Везут в Москву Степана Разина с братом. Они еще в своих богатых одеждах; Степан скован по рукам и ногам крепкой цепью, Фрол примкнут к его цепи цепью послабее, не такой тяжелой.

— Доигрался, ишшо никого из казаков не проклинали, — говорит Корней крестнику. — Как Гришку-блудника...

— Ну, так я тебя проклинаю, — ответил Степан спокойно.

— За что бы? Я на церкву руку не подымал, зря не изводил людей, — тоже спокойно говорит Корней. — Царю служу, так я на то присягал. И отец твой служил...

— Эх! Корней, крестный, — вздохнул Степан. — Вот скованный я по рукам-ногам, и не на пир ты меня везешь — а жалко тебя.

— Вон как!

— Червем прожил. Помирать будешь, спомнишь меня...

— Ладно, — согласился Корней, — я — червем, ты — погулял...

— Не в гульбе дело. А то бы я не нашел, где погулять!

— Ладно. А чего ты хотел добиться?

— Хотел людей сделать вольными. Ты не поймешь.

— Где уж нам!

— Не серчай — змей ты ползучий и хитрый вдобавок. Подумай: рази ты человек? Да рази человек будет так, чтоб ему одному хорошо было! Ты вот помаленьку торгуешь Доном... После тебя придут — тоже к царю поползут... Больше-то чем возьмете? — Степан говорил без злобы, раздумчиво. — Гады вы! Бог тебе ум дал, а ты растратил его, как собака,— всю жисть в глаза господину заглядывал. А доберись я до того господина — он бы сам завыл, как собака.

— Смотри, как бы самому не завыть там...

— Не завою, не...

— Стенька... А вить после меня-то войсковым-то — кто бы стал?

— Я.

— Так. А тебе мало?..

— Корней Яковлич! Можно б и в путь-дорогу! — крикнули от берега.

— С богом! — Корней встал и пошел к лошадям.

...И загудели все сорок сороков московских.

Разина ввозили в Москву.

Триста пеших стрельцов с распущенными знаменами шествовали впереди. Затем ехал Степан на большой телеге с виселицей. Под этой-то виселицей, с перекладины которой свисала петля, был распят грозный атаман — руки, ноги и шея его были прикованы цепями к столбам и к перекладине виселицы. Одет он был в лохмотья, без сапог, в белых чулках. За телегой, прикован-

ный к ней за шею такой же цепью, шел Фрол Разин. Телегу везли три одномастных (вороных) коня.

За телегой, чуть поодаль, ехали верхами донские казаки во главе с Корнеем и Михайлом Самарениным.

Заключали небывалое шествие тоже стрельцы с ружьями, дулами книзу.

Степан не смотрел по сторонам. Он как будто думал одну какую-то большую думу, и она так занимала его, что не было ни желания, ни времени видеть, что творится вокруг.

Так ввезли их в Кремль и провели в земский приказ.

Сразу приступили к допросу.

— Ну?— молвил торжественно думный дьяк. — Рассказывай... Вор, душегубец.

— Пиши, — сказал Степан. — Возьми лист...

— Чего писать?

— Три буквы. Побольше. И неси великому царю.

— Не гневи их, батька! — взмолился Фрол. — К чему ты?

— Что ты! — притворно изумился Степан. — Мы ж у царя!.. А с царями надо разговаривать ясно. А то они гневаются. Я знаю.

Братьев свели в подвал.

За первого принялись за Степана.

Подняли на дыбу — связали за спиной руки и свободным концом ремня подтянули к потолку. Ноги тоже связали, между ног просунули бревно, один конец которого закрепили. На другой, свободный, приподнятый над полом, сел один из палачей — тело вытянулось, руки вывернулись из суставов.

Кнутовой мастер взял свое орудие, отошел несколько назад, взмахнул кнутом обеими руками над головой, с громким криком опустил его на спину. Удар лег вдоль спины. Судорога прошла по телу Степана. Палач опять вскрикнул — второй удар рассек кожу рядом с первым. Точно вырезали ремень из спины. Мастер знал свое дело. Третий, четвертый, пятый удары... Степан молчал. Уже кровь ручьем лилась со спины. Сыромятный конец ремня размяк от крови. Палач сменил кнут.

Шестой, седьмой, восьмой, девятый удары. Упорство Степана раззадорило палача.

Фрол находился тут же. Он не смотрел на брата. Слышал удары кнута, вздрагивал и крестился. Но он не слышал, чтобы Степан издал хоть один звук.

...Пятьдесят ударов насчитал подручный палача, сидевший на бревне.

— Полста. Два боевых часа, — сказал он.

Степан уронил голову на грудь. На спине его не было живого места. Его сняли, окатили водой. Он глубоко вздохнул.

Подняли Фрола.

После трех-четырех ударов Фрол громко застонал.

— Терпи, брат, — сказал Степан.— Мы славно погуляли — надо и потерпеть. Ты думай — это не больно. Больно, а ты говори себе: «А мне не больно». Что это? Как блоха укусила, ей-богу! Они бить-то не умеют.

После десяти-двенадцати ударов Фрол потерял сознание. Его сняли, бросили на солому.

Стали нажигать в жаровнях уголья. Нажгли, связали Степану руки и ноги, просунули сквозь них бревно, рассыпали горящие уголья на железный лист и положили на них Степана спиной.

— О-о.. — воскликнул он. — От это достает! А ну-к присядь-ка на бревно-

то — чтоб до костей дошло… Так! Давненько в бане не был — кости прогреть! О-оо!.. Так! Ах, сукины дети, умеют, правда.

— Где золото зарыл? С кем списывался? — вопрошал дьяк. — Где письма?

— Погоди, дьяче, дай погреюсь в охотку! Ах, в гробину вас!.. Не знал я вперед такой бани — погрел ба кой-кого… Славная баня!

Ничего не дала и эта пытка.

Дьяк и палачи с удивлением переглядывались.

Два палача принялись бить лежащего Степана по рукам и по ногам железными прутьями. Степан молчал.

— Заговорил? — спросил царь.

— Заговорит, государь! — убежденно сказал думный дьяк, который часто заходил в подвал.

— Спросить, окромя прочего: о князе Иване Прозоровском и о дьяках. За что побил и какая шуба?

Писец быстро записывал вопросы царя.

— Как пошел на море, по какому случаю к митрополиту ясырь присылал? По какому умыслу, как вина смертная отдана, хотел их побить и говорил? За что Никона хвалил, а нынешнего бесчестил? За что вселенских хотел побить, что они по правде низвергли Никона?

Степана привязали спиной к столбу, выбрили макушку и стали капать на голое место холодную воду по капле. Этой муки никто не мог вытерпеть.

Когда стали выбривать макушку, Степан качнул головой и слабым уже голосом сказал:

— Все думал… А что в попы постригут — не думал. Я ж грамоте не учен.

Началось истязание водой.

— С крымцами списывался? — спрашивал дьяк.

Степан молчал.

Капают, капают капли… Головой пошевелить нет никакой возможности — она накрепко притянута к столбу. Лицо Степана точно окаменело. Он закрыл глаза.

И вдруг увидел он, как из всех углов смрадного подземелья на него смотрят глаза… Много глаз! Старые, молодые лица, изможденные нуждой и горем; и глаза, глаза — внимательные, умные русские глаза. Они пристально смотрят на него.

— Я хотел дать вам волю.

Степан почти прошептал эту фразу. Но ее услышали, засуетились.

— Что?.. Кому волю? Кому волю?

— Не вам. — Степан открыл глаза, посмотрел на своих палачей. — Не вам. Вы рады бы продать Русь. Июды…

Его ударили прутом по лбу. И продолжали лить воду.

Степан опять долго молчал. Опять закрыл глаза. И вдруг отчетливо сказал:

— Тяжко… Помоги, братка, дай силы!

И вдруг палачи в ужасе откачнулись от Степана, попятились…

В подземелье загремел сильный голос:

— Кто смеет мучить братьев моих?!

Вошел Иван Разин, склонился над Степаном.

— Братка!.. — Степан открыл глаза — палачи на месте, смотрят вопросительно.

— За брата казненного мститься хотел? — спросил дьяк. — Так?

— Ну?

— Молчит…

Царь гневно затопал на дьяка, закричал:

— Чего умеете?! Чего умеете?!

— Все спробовали, государь... Из мести уперся, вор.

Царю вдруг пришла какая-то мысль:

— Давай-ка его суды.

Через некоторое время ввели в царскую палату связанного Разина. Он был плох. Сперва не узнал царя... Потом вгляделся — узнал. Приосанился, сколько мог.

— Здравствуй, царь! — сказал весело.

— Выдь, — велел царь дьяку.

Тот оторопело помедлил... вышел. И стал за дверью.

— Ну? — молвил царь. — Царем хотел быть?.. В Москву-то шел.

— Эва! — притворно-скромно удивился Степан. — Куды мне!.. Мне вот глянуть на тебя перед смертью — и то радость великая.

Царь угадал притворство пленника.

— Не умаляйся, Стенька, не умаляйся. Хотел, мне сказывали.

Начался странный поединок: кто кого ухватит за душу.

— А — садись! — воскликнул вдруг Алексей Михайлович. — Ну! Что ж, так и не попробуешь! Садись. Вот тебе стула моя. А я буду холопом у тебя — как ты хотел. Давай-ка сыграем в комедию... Как у меня немцы игрывают.

Степан сел в удобное кресло.

— У меня казаки тоже игрывали... Только связанные-то цари бывают ли? Или холопы такие трусливые?

— Не гневись, батюшка-царь, посиди уж так, — продолжал несколько суетливо играть Алексей Михайлович.— Ну, что ж ты, царь-государь, перво-наперво сделал бы в своей державе?

— Наклонись-ка, я негромко скажу. А то изменников кругом...

Царь наклонился к Степану. Тот что-то сказал ему. Алексей Михайлович выпрямился, отступил несколько и начал лупить Разина посохом по плечам и по голове. Разин склонил голову и сносил удары.

— Когда надоест — скажи, — попросил он.

Царь перестал драться.

— Вот, царь, — назидательно подытожил Степан, — ты и холопом-то минуту был, а уж взбунтовался. Как жа всю жизнь-то так жить?

— Сколько душ загубил злодей? — Царь опять замахнулся посохом. — Где грабленое спрятал?

— Я ишшо царь или уж не царь? — спросил Степан.

— Холоп ты проклятый!

— Вот — велел ты меня спросить: пошто поднялся? Теперь как холоп — скажу: чтоб ни холопов, ни бояр, ни царей на Руси не было, а были бы вольные казаки. И чтоб они полюбовно выбирали себе атаманов и собирались в круг. Не одни богатые да знатные, а все, что ни есть, вольные люди. И чтоб даней никому никаких не платить; а только когда нужда объявится, то разделить на всех поровну и с дворов собрать. А всякие промыслы и торговлю вести по своей охоте. Только чтоб никому выгоды не было: чтоб никто обманом ли, хитростью не разживался. А кто будет так промышлять или торговать — убыточно для других: разорять его и животы дуванить. И судьи чтоб были — тоже миром излюбленные...

— Завтра расскажешь думы свои перву товарищу своему — дьяволу. С кем списывался?! Кого посылал к Никону? Что он сказал посыльщикам?

— Царь, — устало сказал Степан,— комедия прикончена. Что ж ты спрашиваешь? Ты не сильней дыбы.

Царь крикнул дьяка.

— Суметь надо! — Он стукнул посохом в пол. — Надо!

Разина повели. Он остановился в дверях, повернулся к царю:

— А ишшо, царь, я б сделал первонаперво в своей державе: случил бы тебя с моим жеребцом...

Его ударили по лицу. Он упал.

Красная площадь битком набита.

Показались братья Разины под усиленной охраной. Площадь замерла.

Степан шел впереди... За ночь он собрал остатки сил и теперь шел прямо, гордо глядя перед собой. Больше у него ничего не оставалось в борьбе с врагами: только стойкость и полное презрение к предстоящей последней муке и смерти. То и другое он презирал вполне. Он был спокоен.

Сам, без помощи палачей, взошел он на высокий помост лобного места. Фролу помогли подняться.

Дьяк стал громко вычитывать приговор:

— «Вор, и богоотступник, и изменник донской казак Стенька Разин!

В прошлом 175-м году, забыв ты страх божий и великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича крестное целование и его государскую милость, ему, великому государю, изменил, и собрался, пошел з Дону для воровства на Волгу. И на Волге многие пакости почитил и патриаршие и монастырские насады и иных многих промышленных людей насады ж и струги на Волге и под Астраханью погромил и многих людей побил...»

Слушает люд московский, затаив дыхание. И опять — глаза, глаза, глаза русских людей.

Слушает и не слушает Степан историю вольных своих походов. Он помнит их без приговора. Спокойно его лицо и задумчиво.

— «...Ты ж, вор, и в шахове области многое воровство учинил. А на море шаховых торговых людей побивал и животы грабил, и городы шаховы поимал и разорил, и тем у великого государя с шаховым величеством ссору учинил многую...»

Степан посмотрел на царскую башню на Кремлевской стене...

...Оттуда смотрел на него царь Алексей Михайлович.

— «...А во 178-м году ты ж, вор Стенька с товарищи, забыв страх божий, отступя от святые соборные и апостольские церкви, будучи на Дону, и говорил про спасителя нашего Иисуса Христа всякие хульные слова, и на Дону церквей божиих ставить и никакого пения петь не велел; и священников з Дону збил и велел венчаться около вербы...»

Течет могучая Волга... Не ведомо ей, что славный герой ее, которого она недавно еще качала на волне своей, слушает сейчас в Москве последние в жизни слова себе.

— «...Ты ж, вор Стенька, пришел под Царицын, говорил царицынским жителям и вместил воровскую лесть, бутто их, царицынских жителей, ратные великого государя люди идут сечь. И царицынские жители по твоей прелести своровали и город тебе здали. И ты, вор, воеводу Тимофея Тургенева и царицынских жителей, которые к твоему воровству не пристали, побил и посажал в воду...»

Слушает народ московский.

— «...Ты ж, вор, сложась в Астрахани с ворами ж, боярина и воеводу князя Иван Семеновича Прозоровского, взяв из соборной церкви, с раскату бросил. И брата его князя Михаила, и дьяков, и дворян, и детей боярских, кои к твоему воровству не пристали, и купецких всяких чинов астраханских жи-

телей, и приезжих торговых людей побил, а иных в воду пометал мучительски и животы их пограбил...»

Смотрит Степан куда-то далеко-далеко.

Слушает народ московский.

— «...А учиня такое кровопролитие, из Астрахани пришел к Царицыну, а с Царицына к Саратову, и саратовские жители тебе город здали по твоей воровской присылке. А как ты, вор, пришел на Саратов, и ты государеву денежную казну, и хлеб, и золотые, которые были на Саратове, и дворцового промыслу, все пограбил и воеводу Козьму Лутохина и детей боярских побил.

А от Самары ты, вор и богоотступник, с товарищи под Синбирск пришел, с государевыми ратными людьми бился, и к городу Синбирску приступал, и многие пакости починил. И послал в разные города и места свою братью воров с воровскими прелестными письмами и писал в воровских письмах, бутто сын великого государя нашего благоверный государь наш царевич и великий князь Алексей Алексеевич жив и с тобой идет.

Да ты ж, вор и богоотступник, вмещал всяким людям на прелесть, бутто с тобою Никон монах, и тем прельщал всяких людей. А Никон монах по указу великого государя по суду святейших вселенских патриарх и всего Освященного престола послан на Бело озеро в Ферапонтов монастырь и ныне в том монастыре.

А ныне по должности к великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу службой и радением войска Донского атамана Корнея Яковлева и всего войска и сами вы и с братом твоим с Фролкой поиманы и привезены к великому государю к Москве.

И за такие ваши злые и мерзкие пред господом-богом дела и к великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу за измену и ко всему Московскому государству за разоренье по указу великого государя бояре приговорили казнить злою смертью — четвертовать».

Спокойно дослушал атаман длинный приговор...

Палач взял его за руку... Степан оттолкнул палача, повернулся к красавцу храму, перекрестился. Потом поклонился на три стороны, трижды громко сказал:

— Прости!

В сторону Кремля с царской башенкой не поклонился. Только посмотрел туда долгим взглядом... Из башенки глядел на него царь. Между ними плотной толпой тихо стоял народ.

— Подойди, дьяче, — скажу последнее слово, — негромко попросил атаман.

— Чего ишшо? — зло прошипел дьяк. И махнул палачу.

Палач бросился к Степану.

— Скажи, дьяк, царю: велел Стенька про жеребца помнить! — успел сказать Степан. — Пусть не забы...

Палач взмахнул топором...

...С сорока сороков белокаменной сорвались, загудели, накаляя синее июньское небо, литые медные гулы... И ушел, проклинаемый, скользя на кровяном пути...

Пять раз тупо, смачно ударил топор. И не стало человека, чью светлую память — бережно, в горьких веках — сохранил и пронес великий народ, породивший его.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Там, где длинная зима», 9 ч.
Автор сценария Э. Тополь; режиссер-постановщик А. Дадвидсон; главный оператор В. Минаев; главный художник В. Кислых; композитор Л. Афанасьев; текст песни Л. Куксо; звукооператор Я. Харон; режиссер Ю. Данилович; редактор М. Папава; директор картины Г. Абрамов.
Роли исполняют: Юртов — Ф. Воронецкий, Романчук — С. Плотников, Вера — В. Малявина, Генка — Ф. Чеханков, Винничек — С. Крылов, Зимин — И. Савкин, Ардышкин — Ф. Яворский, Надя — Л. Дугарова, Галя — О. Кобелева, старик — С. Филиппов, Карповна — Е. Максимова, Люба — Г. Антропова, Гайдуков — Ю. Балмусов, Филатыч — М. Соловьев.
В эпизодах: В. Морозов, А. Ного, П. Ного, Ф. Шиманский.

«По Руси» (по мотивам рассказов М. Горького), 9 ч.
Автор сценария А. Симуков; режиссер-постановщик Ф. Филиппов; главный оператор Э. Савельева; главный художник Е. Черняев; композитор А. Пирумов; звукооператор Н. Кропотов; режиссер Б. Трофимов; редактор С. Смирнов; директор картины А. Миронов.
Роли исполняют: Алексей — А. Локтев, Коновалов — Р. Филиппов, князь Шакро — Г. Кавтарадзе, Рязанка — Л. Чурсина, Таня — С. Савелова, Наташа — Н. Величко, Капитолина — Е. Санаева, Иоанн — И. Лапиков, чабан — Б. Закариадзе, солдат — Ю. Волынцев, Яков — Е. Шутов, горбун — В. Паулус, Мустафа — Р. Муратов, Конев — В. Маренков, Матвей — А. Соловьев.
В эпизодах: О. Жизнева, В. Агурейкин, С. Харченко, И. Комаров, И. Донской, П. Омельченко, З. Васильева, В. Филиппов, В. Бурлыкова, В. Литвинов, В. Гуляев.

«Щит и меч» («Без права быть собой») (по роману В. Кожевникова), 1-я серия — 8 ч.
Авторы сценария: В. Кожевников, В. Басов; режиссер-постановщик В. Басов; главный оператор Т. Лебешев; главный художник А. Пархоменко; композитор В. Баснер; текст песни М. Матусовского; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Д. Тамбиева; редактор Н. Скуйбина; директора картины: В. Цируль, С. Марин.
Роли исполняют: Александр Белов (Иоганн Вайс)—С. Любшин, Ангелика — А. Демидова, фрау Дитмар — Хельга Геринг, фрейлин ефрейтор—Л. Чурсина, Папке — Н. Засухин, Генрих — О. Янковский, Штейнглиц — А. Глазырин, Дитрих — И. Будрайтис, Вилли Шварцкопф — А. Масюлис, фон Зальц — М. Погоржельский, фрау Бюхер — С. Фадеева, Густав — Эрнст Швиль, Курт — Отмар Рихтер; глухонемые: Е. Добронравова, Н. Граббе; Бруно — В. Басов.
В эпизодах: С. Борисов, А. Вербицкий, А. Видениек, Т. Додина, Э. Изотов, В. Коняев, А. Кройцберг, Ю. Медведев, А. Мелдутис, Ф. Менца, Г. Петровский, Л. Поляков, Манфред Редике, Н. Прокопович, Н. Самсонова, М. Селютин, Н. Семенов, П. Степановичус, М. Таут-Корсо, А. Тобис, Ю. Чекулаев, Вилли Шлессер.

«Щит и меч» («Приказано выжить») (по роману В. Кожевникова), 2-я серия — 10 ч.
Авторы сценария: В. Кожевников, В. Басов; режиссер-постановщик В. Басов; главный оператор Т. Лебешев; главный художник А. Пархоменко; композитор В. Баснер; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Д. Тамбиева; редактор Н. Скуйбина; директор картины С. Марин.
Роли исполняют: Александр Белов (Иоганн Вайс)— С. Любшин, Зубов — Г. Мартынюк, Нина — В. Титова, Эльза — Н. Величко, Дитрих—Ю. Будрайтис, Штейнглиц — А. Глазырин, Ландорф — В. Дворжецкий, Генрих — О. Янковский, Бригитта — Кристина Лазар, Гвоздь — В. Сафонов, Фаза — В. Смирнитский, Туз — В. Маренков, Гога — И. Ясулович, пленный советский офицер — С. Попов, Ежи Чижевский — Войцех Дурьяж, Полонский — Степан Бачинский, Карл Кунерт — Курт Мюллер-Райцнер, Юрген Хениг — Юрген Фрорип, Янош Мольнар — Силард Банки, Младен Миленкович — Жарко Пребил, Яромир Дробный — Владимир Брабец, Франта Юрасек — Г. Яковлев, Синица — К. Тыртов, Кролик — И. Безяев, Герд — А. Вербицкий, Герлах — Л. Поляков, Хакке — Н. Пеньков, Ауфбаум—Н. Аганова, Сорокин — Д. Масанов, «политрук» — В. Ордынский, Вилли Шварцкопф — А. Масюлис, Ангелика — А. Демидова, фон Зальц —М. Погоржельский, баронесса — О. Жизнева, фон Рюге —Б. Лифанов.
В эпизодах: Ежи Бинчицкий, Фриц Богдон, И. Буткевич, Клаус Герке, Г. Качин, И. Либготт, Р. Муратов, П. Репнин, Ежи Федорович, Э. Ходжикян, Ежи Штевертня.

«Крепкий орешек», 8 ч.
Автор сценария Е. Севела; режиссер-постановщик Т. Вульфович; главный оператор С. Рубашкин; художники: С. Воронков, А. Бергер; композитор М. Вайнберг; звукооператор В. Зорин; режиссеры: Л. Брожовский, Е. Егоров; редактор Н. Быстрова; директор картины И. Гурман.
Роли исполняют: Раиса Орешкина — Н. Румянцева, лейтенант Грозных — В. Соломин, Шепетильников — В. Липпорт, штабной капитан — В. Абрамов, оберштурмфюрер СС — Ю. Сорокин, повар — М. Левинтон, врач — П. Винник.
В эпизодах: Л. Драновская, М. Суворов, Л. Калюжная, М. Дроздовская, Д. Орловский, Г. Совчис, Г. Качин, В. Комиссаров, Г. Крашенинников, В. Буяновский, Ю. Леонидов, А. Голик, Ю. Киреев, Г. Михайлов, И. Косых, В. Маркин, В. Протасенко, Ю. Мартынов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Взорванный ад», 10 ч.
Автор сценария А. Салынский; режиссер-постановщик И. Лукинский; оператор В. Корнильев; художник Л. Безсмертнова; композитор Л. Афанасьев; звукооператор А. Избуцкий; режиссер З. Курдюмова; редактор В. Погожева; директор картины Т. Алиев.
Роли исполняют: Г. Бортников, Н. Скоробогатов, И. Кахиани, А. Новиков, С. Яковлев, О. Эскола, Х. Мандри, Е. Буренков, В. Протасенко, Р. Панков, В. Костин, А. Шмаков, Е. Мурниеце, С. Голованов, А. Ребане, В. Матчин, Л. Гурченко, В. Шурупов.
В эпизодах: Х. Браун, А. Зариковский, Б. Мишин, М. Милованов, М. Рыскин, Б. Савкин, М. Соболевская, В. Телегина.

Свердловская киностудия

«Сильные духом» (по мотивам книги Д. Н. Медведева), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.

Авторы сценария: А. Гребнев, А. Лукин; режиссер-постановщик В. Георгиев; главный оператор Г. Черешко; художник Ю. Истратов; композитор Э. Денисов; звукооператоры: В. Чулков, А. Рябов; режиссеры: К. Жуковский, А. Садовский, Б. Урецкий; редактор О. Хомяков; директор картины Д. Аврутин.

Роли исполняют: Николай Кузнецов — Г. Цилинский, Медведев — И. Переверзев, Валя — В. Федорова, Ворончук — Е. Весник, Приходько — А. Галевский, Белотинский — Ю. Боголюбов, Галя — Л. Овчинникова, майор — Д. Нетребин, Лисовская — В. Артмане, Каминский — П. Буткевич, Света — Т. Додина, Ортель — Ю. Волков, Геттель — Ю. Соломин, Кох — Е. Кузнецов, Функ — Л. Елагина, Гаан — А. Файт, гауптман — П. Соболевский, Генрих — Э. Платаискалнс, подполковник — А. Димитрас.

В эпизодах: А. Бахарь, А. Ромашин, Д. Арая, Н. Крюков, А. Марков, В. Козел, В. Жук, Р. Ширан, И. Варпа, В. Козак, Л. Апинис, К. Тренсис, Ю. Плявиньш.

Одесская киностудия

«Поиск», 8 ч.

Автор сценария Е. Хринюк; режиссеры-постановщики: Е. Хринюк, К. Жук; оператор В. Костроменко; художники: Ю. Горобец, В. Коровин; композитор Л. Афанасьев; текст песни Л. Куксо; звукооператор Э. Гончаренко; режиссер Г. Чернышева; редактор Е. Рудых; директор картины Р. Федина.

Роли исполняют: Северин — В. Корецкий, Женя — Л. Черепанова, Галина — Р. Куркина, Юра — Л. Прыгунов, Чеботарь — Б. Зайденберг, Толяш — Ю. Гусев, Игорь Михайлович — В. Чекмарев, Нора — Е. Васильева, Ольга Сергеевна — В. Беляева, Алексей Алексеевич — Ю. Величко, Колоскова — Е. Вольская.

В эпизодах: Р. Александров, А. Барский, Е. Гущина, Л. Калюжная, П. Крымов, Л. Пенязик, Г. Рыбаков, И. Савкин, С. Сибель, А. Пороховщиков, Света Нагорная, В. Зубарев, Юра Иванов, Игорь Иванов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Большая зеленая долина», 9 ч.

Автор сценария М. Элиозишвили; режиссер-постановщик М. Кокочашвили; оператор Г. Герсамия; художник В. Арабидзе; композитор Н. Мамисашвили; звукооператор Р. Кезели; режиссер Р. Чархалашвили; редакторы: А. Салуквадзе, Р. Чейшвили; директор картины В. Джикия.

Роли исполняют: Сосана — Д. Абашидзе, Пиримзе — Л. Капанадзе, Софья — М. Маглакелидзе, Георгий — И. Бакокури, Иотам — Зураб Церадзе, главный геолог — Г. Гегешидзе, председатель — Г. Ткабладзе.

В эпизодах: З. Капианидзе, С. Сулава, Д. Дзидзава, И. Багаев, Г. Геловани, Л. Мишвелидзе, А. Манцкава, Л. Багаев.

«Мой друг Нодар» (по одноименному роману Р. Чейшвили), 9 ч.

Авторы сценария: Р. Чейшвили, Д. Рондели; режиссер-постановщик Д. Рондели; главный оператор Ф. Высоцкий; главный художник Х. Лебанидзе; композитор Р. Лагидзе; звукооператор О. Гегечкори; режиссер З. Гудавадзе; редактор М. Мгалоблишвили; директор картины Ш. Даушвили.

Роли исполняют: Нодар — Г. Харабадзе, Гиви — Г. Кобахидзе, Ия — Т. Пирцхалава, Гогия — Д. Гаганидзе, Бухути — З. Мчедлидзе, Титэ Вачадзе — Г. Нацвлишвили, Баноджа — Б. Цуладзе, Савле — Э. Мандегаладзе, Трипольский — К. Саканделидзе, учитель логики — Т. Гегечкори, классный наставник — Т. Сакварелидзе, главный инженер — З. Лаперадзе, Апрасион — К. Абесадзе.

В эпизодах: Г. Александрия, К. Вурджанадзе, В. Дейсадзе, Ц. Долбадзе, С. Зауташвили, Р. Иремадзе, Н. Никарадзе, Т. Сепертеладзе, В. Купаташвили, Д. Пацуашвили, Н. Пиранишвили, И. Хвичия.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Человек бросает якорь», 8 ч.

Автор сценария И. Касумов; режиссер-постановщик А. Бабаев; главный оператор А. Нариманбеков; главный художник Д. Азимов; композитор К. Караев; звукооператоры: А. Нуриев, А. Гасанзаде; директор картины Н. Алекперов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

Роли исполняют: Рамиз — А. Ибрагимов (дублирует А. Белявский), Мурад — Хаджи Мурад (Э. Изотов), Шамама — О. Курбанова (Н. Никитина), Шарали — И. Эфендиев (Г. Юдин), Нина — Л. Марченко, Адиля — З. Цахилова, Андрей — Ю. Перов, Вадим — А. Петров, Меджид — М. Маниев, Карабала — Е. Акопов, Мороз — А. Талбузин.

Киностудия «Казахфильм»

«Земля отцов», 9 ч.

Автор сценария О. Сулейменов; режиссер-постановщик Ш. Айманов; главный оператор М. Айманов; художник К. Ходжиков; композитор Е. Рахмадиев; звукооператор У. Давлетгалиев; режиссер А. Каневский; редактор О. Бондаренко; директор картины З. Бошаев.

Роли исполняют: дед — Е. Умурзаков, Баян — М. Ахмадиев, Егор — В. Шевцов, археолог — Ю. Померанцев, Софья — Т. Котова.

В эпизодах: Я. Зубайраев, Л. Малиновская, Ш. Алтайбаева, Б. Руцинский, Р. Сальменов, В. Перевалов, Р. Муратов.

Киностудия «Туркменфильм»

«Дорога горящего фургона», 9 ч.

Авторы сценария: Г. Мухтаров, М. Атаханов; режиссер-постановщик М. Атаханов; оператор А. Парадашвили; художник А. Чернов; композиторы: Д. Нурыев, Ч. Нурымов; звукооператор А. Аннамередов; режиссеры: В. Мухаммедов, О. Кулиев; редактор Т. Джумагельдыев; директор картины Д. Эппель.

Роли исполняют: Черкез — Б. Аннанов, Бегенч — Т. Сейткулиев, Веллек — А. Джаллыев, Куйки — Г. Ходжаев, Сердар-Ага — М. Атаханов, Сурай — Г. Керимова, Молла — Д. Сапаров, Непес — В. Мухаммедов, Чорлы — М. Союнханов, секретарь райкома — О. Ефремов, Потды — А. Бяшимов, Патды — Ш. Кулиев, Паат-ма — Н. Гельдыева, Сахра — О. Бяхбидова; детские роли: Бяшим Атаханов, Игорь Жуков.

В эпизодах: О. Дурдыева, С. Каррыев, Т. Джумаев, К. Омадов.

Киностудия «Молдова-филм»

«Марианна» (по мотивам документальной повести П. Дидык «В тылу врага»), 8 ч.

Авторы сценария: П. Дидык, Г. Мунтяну; режиссер-постановщик В. Паскару; главный оператор Л. Проскуров; художники: В. Коврига, А. Матер; композитор В. Загорский; звукооператор

А. Чайка; режиссер М. Бадикяну; редактор А. Конунов; директор картины Д. Глыбовский.

Роли исполняют: И. Терещенко, Г. Григориу, Т. Аав, С. Лункевич, В. Чутак, В. Зимняя, Д. Маржине, Ю. Дедович.

В эпизодах: В. Богату, В. Бурдин, В. Вильский, Л. Масоха, И. Кулешов, И. Безяев, Д. Огиренко.

Киностудия «Таллинфильм»

«Девушка в черном», 9 ч.

Автор сценария Л. Промет; режиссер-постановщик В. Кяспер; главный оператор Х. Рехе; художник Х. Клаар; композитор Я. Ряэтс; звукооператор К. Вихалем; редактор М. Траат; директор картины В. Бобосова.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Саале — Г. Копельман (дублирует И. Губанова), Танель — И. Будрайтис (А. Демьяненко), Кади — Л. Линдау (Л. Глазова), Паула — В. Хярм (Л. Архипова), Ионас — Ю. Ярвет (А. Кожевников), Мартти — Э. Хермакюла (Н. Федорцов), Хельментийне — Э. Лийгер (В. Липсток).

«Полуденный паром», 8 ч.

Автор сценария Ю. Смуул; режиссер-постановщик К. Кийск; оператор Ю. Гаршнек; художник Л. Верник; композитор Л. Веево.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Главные роли исполняют и дублируют: парень — Э. Краам (дублирует В. Гуляев), девушка — К. Герн (О. Великанова), парикмахерша — А. Лундвер (В. Караваева), доцент — Э. Тамберг (В. Тихонов), инвалид — У. Лойт (Н. Граббе), Тийу — Л. Унт (Таня Айнюкова), капитан — А. Лаос (В. Соколов), штурман — К. Караск (М. Пуговкин), водитель «москвича» — Р. Гутман (Л. Харитонов), комсомолец — Р. Аллаберт (Р. Панков), боцман — Х. Арус (В. Ковальков).

Зарубежные фильмы

«Тени над Нотр-Дам», 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 11 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Адам Пёпперль; композитор Хельмут Нир; художники: Христоф Линдеманн, Герлинде Зимон.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа В. Киршенбаум.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Жак Батисьер — [illegible] (дублирует Н. Александрович), Мадлен Дюбиня — [illegible] рёзе (Н. Фатеева), Бланшар — Вольфганг Грезе (А. [illegible]ев), Р[illegible] (А. Толоузин), Декур — Хорст Шён (Ю. [illegible]), Вернон — Альфред Мюллер (Е. Кордунов), Роже — Ханс Лукке (Э. Бредун).

«Голгофа», 8 ч.

Производство киностудии «Букурешть», Румыния.

Авторы сценария: Николае Цик, Мирча Дрэган; режиссер Мирча Дрэган; оператор Джордже Корня; художник Ион Джаванеску; композитор Теодор Григориу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Драга Олтяну, Иоанна Дрэган, Виктория Фаркош, Река Надь, Виолета Андрей, Нунуца Ходош; Георге Диникэ, Себастьян Папаяни, Вирджил Платон.

Роли дублируют: Л. Иванова, А. Кончакова, И. Выходцева, К. Козьмина, Д. Столярская, Т. Яренко, А. Сафонов, В. Ферапонтов, Ю. Саранцев, В. Захарченко.

«Красная мантия» (по мотивам датской легенды), 9 ч.

Совместное производство «Аза фильм» и «Мучи Арт» (Дания), «Эдда фильм» (Швеция).

Авторы сценария: Габриель Аксель, Франк Йогер; режиссер Габриель Аксель; оператор Хеннинг Бендтсен; художник П. Лундгрен; композитор Пер Норгаард.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Хагбард — Олег Видов, Сигне — Гитте Хеннинг (дублирует В. Хмара), король Сигвор — Гуннар Бьёрнстранд (С. Курилов), королева — Ева Дальбек (С. Коновалова), Хильдегизль — Манфред Реддман (В. Прокофьев), Бельвис — Йоганнес Мейер (М. Глузский), мать Хагбарда — Биргитте Федерспиль (М. Стриженова).

«Вперед, Франция!», 9 ч.

Производство «Фильм Д'ар», «Фильм Артур Лессе», «Фильм Бордери», Франция.

Авторы сценария Робер Дэри, Пьер Черниа, Жан Лот; режиссер Робер Дэри; оператор Жан Турнье; художник Жан Мандару; композитор Жерар Кальви.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

Автор русского текста Е. Гальперин; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Николь — Катрин Сола (дублирует Н. Гребешкова), Анри — Робер Дэри (О. Голубицкий), сержант — Рональд Фрезер (В. Ларионов), кинозвезда — Диана Дорс (И. Карташова), леди Брисбёрн — Колетт Броссэ (Л. Пашкова), лорд Брисбёрн — Ричард Вернон (Р. Плятт), парижанин — Робер Ролли (Г. Вицин), Макс — Анри Жэнес (Е. Весник), Лефевр — Жан Лефевр (В. Кенигсон), знаменосец — Жан Кармэ (Б. Рунге), полицейский 202 — Бернард Гриббинс (Р. Муратов), жена полицейского 202 — Маргарет Уайтинг (С. Холина), слепой — Колин Блэйкли (О. Герасимов), полицейский Сейвори — Годфри Куигли (А. Консовский), полицейский Росс — Росс Паркер (Ч. Сушкевич), полицейский Бен — Жан Легра (В. Файнлейб), горничная дантиста — Анджела Ловелл (С. Вершинина).

«Негритянка из...» (по новелле Сембена Усмана), 6 ч.

Производство «Фильм Домирев» (Сенегал), «Актюалитэ Франсэз», Франция.

Автор сценария и режиссер Сембен Усман; оператор Кристиан Лакост.

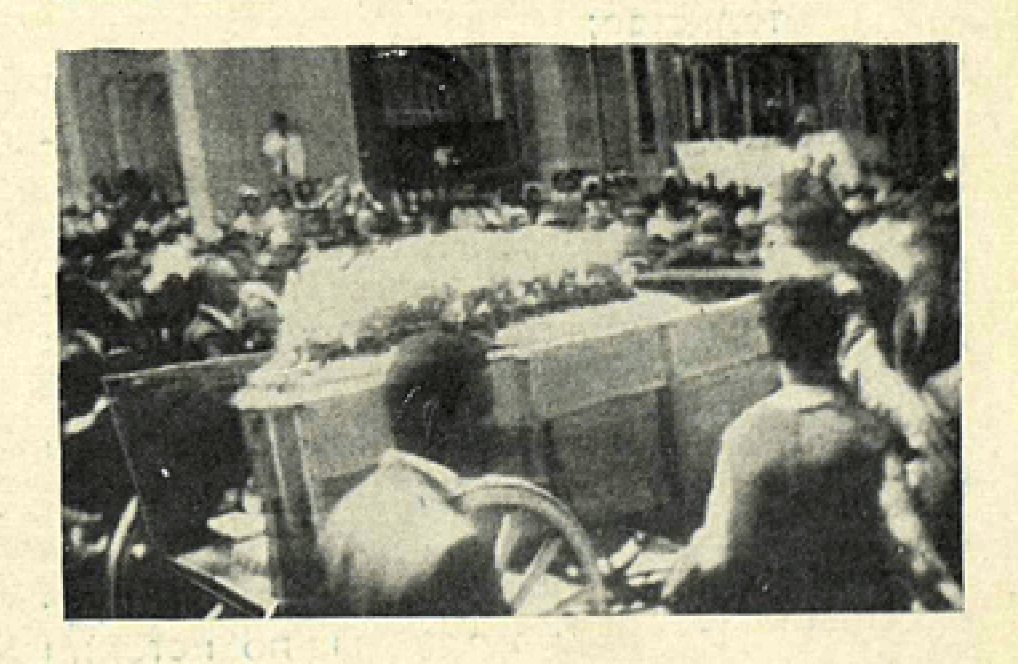
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста З. Гинзбург; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Диуана — Мбиссина Тереза Диоп (дублирует Т. Семина), молодой человек — Момарнар Сен (В. Ферапонтов), хозяйка — Анна Мария Желину (С. Холина), хозяин — Робер Фонтен (О. Голубицкий).

„Позор расистам США!“





Кадры из нового документального фильма, созданного на Центральной студии документальных фильмов. Фильм посвящен Мартину Лютеру Кингу — борцу за мир, за гражданские права негров, злодейски убитому расистами США. Режиссеры Е. Вермишева, М. Гаврилова, автор сценарного плана и текста А. Хазанов. В фильме использованы съемки зарубежных операторов.

Принимается подписка

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Индекс
70402

искусство КИНО

Подписка на 1968 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.